No. 4052-84
V. 4

Bought with the income of
the Scholfield Bequests.

Cefes-Edition!

BIND.

Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt.

H052.84
M.4

Die dreifache und mehrfache Fuge.

Der Kanon.

System Rheinberger-Kistler

von

CYRILL KISTLER

Verlag und Eigentum
von
C. F. Schmidt, Heilbronn.

Interessante Bücher über Musik!

In 3. Auflage erschien:

Die Kunst des Dirigierens

von **Hector Berlioz**

Anleitung zur Direktion, Behandlung und Zusammenstellung von Orchestern und Chören
Auf moderner Grundlage neu bearbeitet und erweitert von **C. Frhr. von Schwerin**
Mit 7 Tafeln, enthaltend die verschiedenen Taktierarten, sowie Musikbeispiele
Brosch. M. 1.20 netto, gebunden M. 2.— netto

Hektor Berlioz

1803 **Leben und Werke** 1869

nach unbekannten Urkunden und den neuesten Forschungen nebst einer Bibliographie seiner musikalischen und literarischen Werke, einer Ikonographie und einer Genealogie der Familie Hector Berlioz seit dem 16. Jahrhundert von **J. G. Prod'homme.** Vorrede von **Alfred Bruneau.** Autorisierte Übertragung aus dem Französischen, ausführliches Personen-, Sach- und Ortsregister sowie Nachwort von **Ludwig Frankenstein.**

25 Bogen gr. Oktav, in eleg. Ausstattung.
Geheftet statt netto M. 6.— für nur M. 3.—, eleg. gebunden statt netto M. 7.— für nur M. 4.—

Professor Emil Bohn schreibt in der „Breslauer Zeitung" vom 17. Juni 1906: . . . . Unter den Publikationen der letzten Jahre nimmt das Buch von Prod'homme eine hervorragende Stelle ein . . . . Trotz aller Gründlichkeit und Peinlichkeit in der Benutzung des Überlieferten und neu Gewonnenen ist das Buch von aller Pedanterie und Trockenheit frei; es ist flüssig geschrieben und liest sich angenehm und leicht. In der trefflich gelungenen Übersetzung von L. Frankenstein wird Prod'hommes Werk in Deutschland voraussichtlich rasch Eingang finden.

Die Klarinette

= ihre Entstehung und Entwicklung bis zur Jetztzeit =
in akustischer, technischer und musikalischer Beziehung

von

Wilhelm Altenburg

INHALT: 1. Name und Entstehung des Instruments. 2. Der Bau der Klarinette in akustischer Beziehung. 3. Die Klarinette als Orchester- und Soloinstrument im XVIII. Jahrhundert: Clarinette d'amour, Alt-Klarinette und Bassethorn. 4. Iwan Müllers Verbesserungen und die neueren Klarinett-Systeme. 5. Die Baßklarinette; Kontra-Bassethorn, Bathyphon und Kontrabaß-Klarinette. 6. Der vermeintliche Einfluß des Materials; das sog. Verblasen; Desinfizierung. 7. Mundstück und Blatt. 8. Saxophone und saxophonartige Instrumente.

Preis netto M. 1.50, gebunden M. 2.30

Die Flöte

= ihre Entstehung und Enwicklung bis zur Jetztzeit =
in akustischer, technischer und musikalischer Beziehung

von

Paul Wetzger

INHALT: 1. Die Entstehung des Instruments. 2. Über den Namen des Instruments. 3. Die früher gebräuchlichen Plockflöten, die Querflöte und die Entwicklung unserer heutigen Flöte aus der letzteren. 4. Die Flöte in akustischer Beziehung. 5. Die Flöte „System Böhm", die Altflöte und die Giorgiflöte. 6. Neuzeitliche Verbesserungen der Flöte alten Systems. 7. Die Pikkolo- oder kleine Flöte (ital. ottavino, franz. petite flûte), die Terzflöte und die große Flöte in Des. 8. Das Flageolet (Vogelflöte), der Czakan (Stockflöte), die Okarina, die Liebesflöte (flûte d'amour), und die Militär- oder Trommelflöte. 9. Die Flöte in musikalischer Beziehung. 10. Anhang und Abbildungen alter und neuer Flöten.

Preis M. 2.—, gebunden M. 2.80

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag, Heilbronn a. N.

CYRILL KISTLER'S
MUSIKTHEORETISCHE SCHRIFTEN

BAND I.

Harmonielehre.

BAND II.

Der einfache Kontrapunkt und die einfache Fuge nebst dem drei- und zweistimmigen Satz.

(System Rheinberger-Kistler.)

BAND III.

Der doppelte Kontrapunkt, die Doppelfuge, die dreistimmige und zweistimmige Fuge.

(System Rheinberger-Kistler.)

BAND IV.

Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt. Die dreifache und mehrfache Fuge. Der Kanon.

(System Rheinberger-Kistler.)

Verlag und Eigentum
von
C. F. SCHMIDT, HEILBRONN A. N.

T 46 b

Schol.
Oct. 14. 1910
D
cont.
4052.84
N.4

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

CYRILL KISTLER.

Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt. Die dreifache und mehrfache Fuge. Der Kanon.

INHALT.

Seite

Vorwort 2
Der dreifache Kontrapunkt 2
Fuge zu drei Themen 11
Der vierfache Kontrapunkt 20
Fuge zu vier Themen 25
Engführungstabellen 26
Der fünffache Kontrapunkt 35
Die Choralfuge 37
Der Kanon 38
I. Freie kanonische Nachahmung 39
II. Zirkelkanon 40
III. Kanon in der Gegenbewegung 40
IV. Die kanonische Fuge 40
V. Ewiger, unendlicher Kanon 41
VI. Der endliche Kanon 42
VII. Der Krebskanon 43
Schlußwort 62

C. F. S. 3781

Vorwort.

Im dreifachen und vierfachen Kontrapunkt habe ich ausschließlich die Schülerarbeiten der kgl. Musikschule in München von Meister Josef Rheinberger aus dem Jahre 1877-78 mit dessen Erlaubnis verwendet. Jene meiner Mitschüler, die noch im Besitze dieser wertvollen Arbeiten sind, werden manche Änderungen darin finden, die mit spezieller Erlaubnis des unvergeßlichen Lehrers eingetragen wurden.

Wir schreiten jetzt also zu den höchsten Stufen der kontrapunktischen Polyphonie. Da wir immer dem Grundsatze huldigen, daß man nur an guten Beispielen lernt, so werden wir dem Studierenden in praktischer Weise entgegenkommen und an Beispielen auch hier die richtigen Disziplinen demonstrieren.

Bad Kissingen, März 1904. **Cyrill Kistler.**

Der dreifache Kontrapunkt

behandelt die Kunstlehre vom Übereinandersetzen dreier selbständiger, umkehrungsfähiger Melodien. Die Umkehrungsfähigkeit ist jedoch nicht ausschließlich Hauptsache, sondern die schöne melodische Stimmführung und der Wohllaut des Zusammenklanges. — Er findet seine hauptsächlichste Anwendung in der Fuge zu drei Themen.

Das Quintintervall ist zu vermeiden, weil hierdurch in der Umkehrung der Quartsextakkord entsteht, mit Ausnahme im Septakkord.

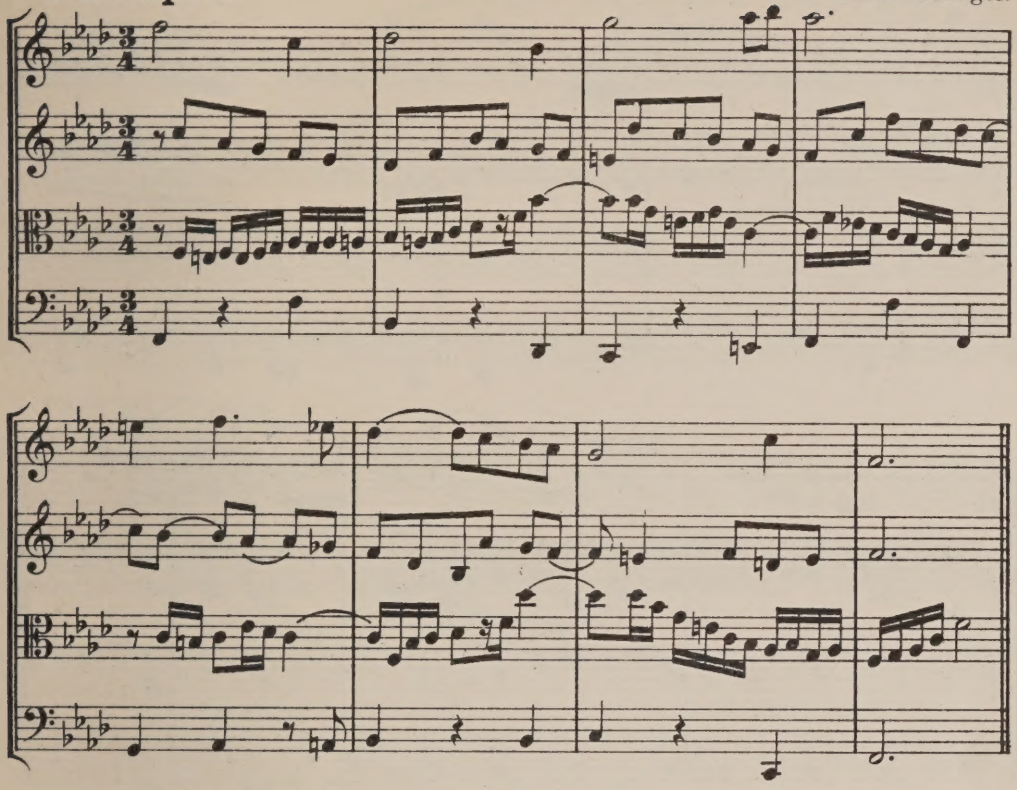
Im Dreiklang ensteht also der stagnierende Quartsext-, im Septakkord der leichterfließende Terzquartsextakkord. Jeder dreifache Kontrapunkt hat 6 Umkehrungen. Es handelt sich hier, wie im vierfachen und mehrfachen Kontrapunkt um die höchsten Gattungen der modernen Polyphonie. Bei Behandlung der Umkehrungen sind unwesentliche Änderungen der einzelnen Stimmen zu Gunsten des Wohlklanges erlaubt; man kann daher auch ausnahmsweise das Quintintervall im Original (Modell) verwenden und in der Umkehrung ändern, nach dem Richard Wagnerschen Grundsatze:

„daß auch die Regel mal eine Ausnahme verträgt."

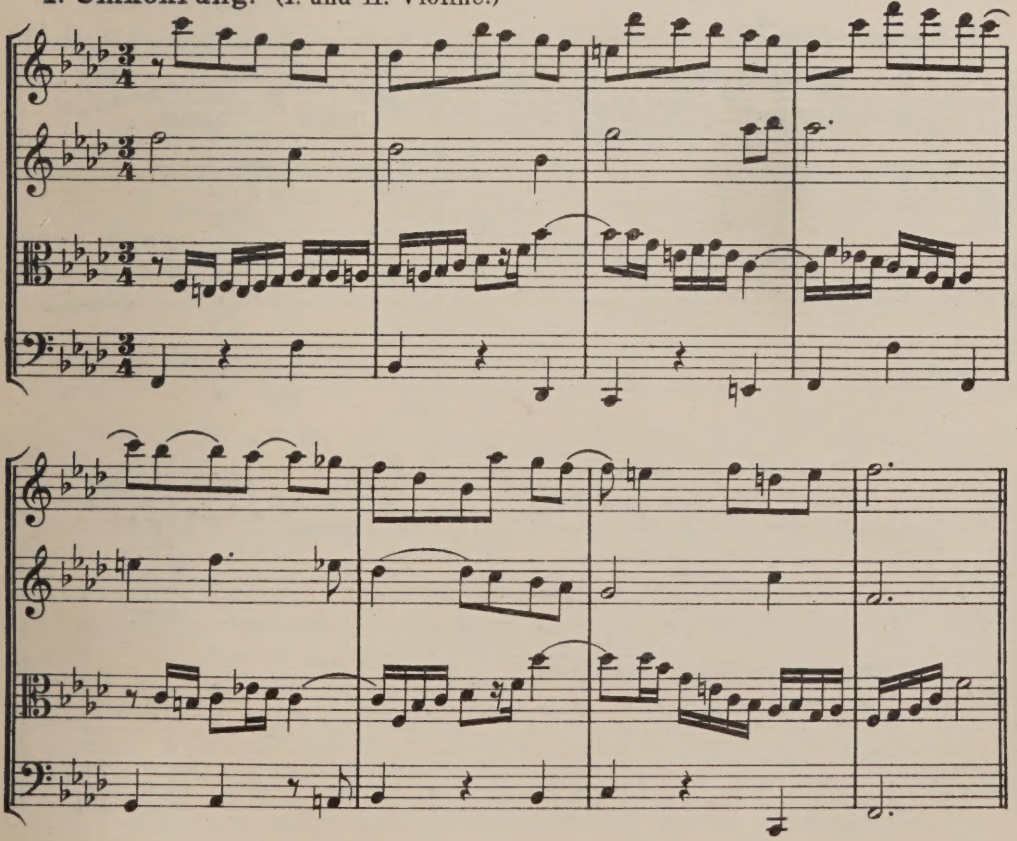
Stich und Druck von W. Benicke in Leipzig.

I. Beispiel.

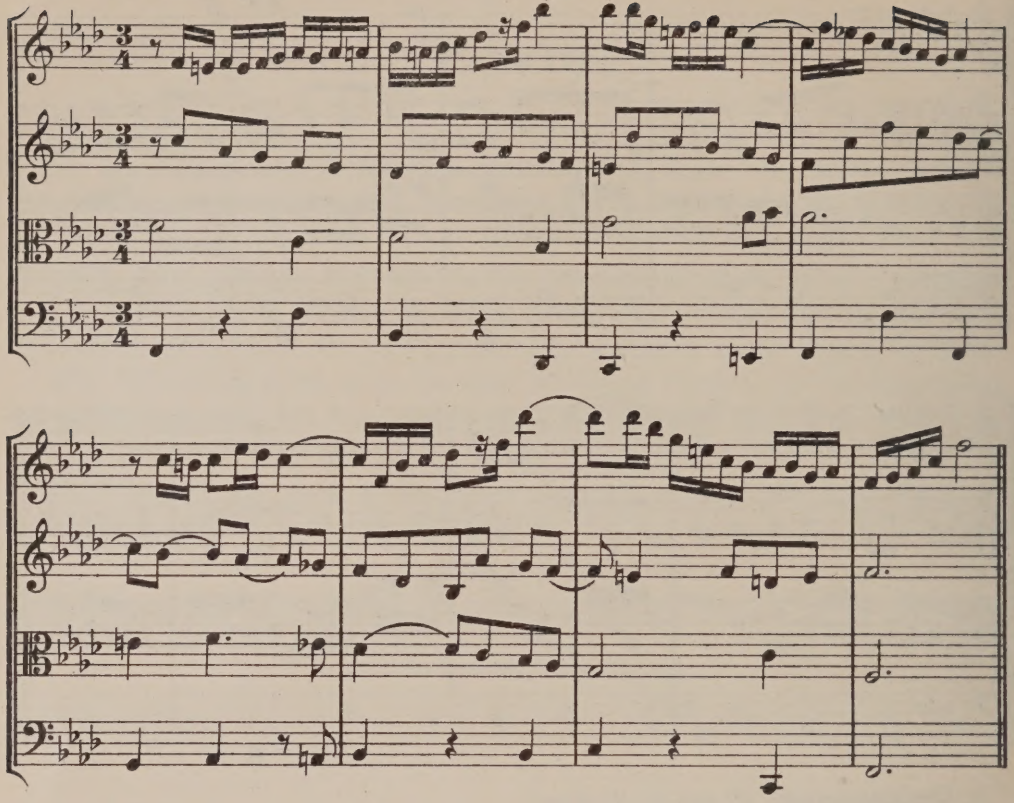
J. Rheinberger.



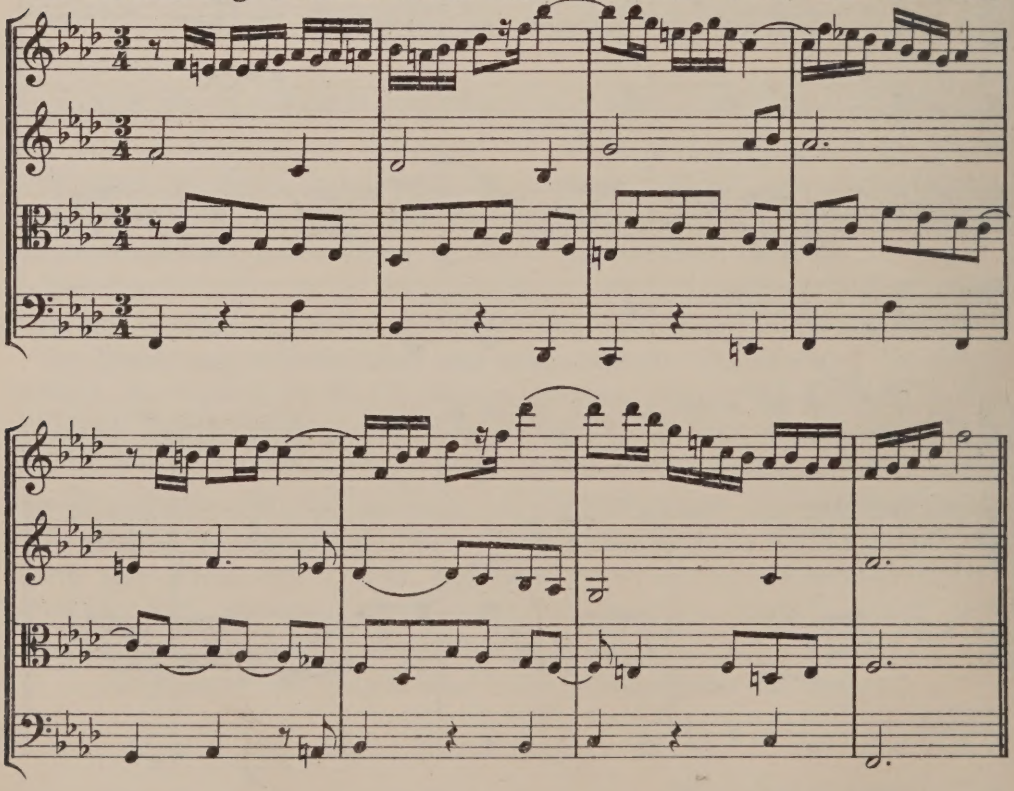
1. Umkehrung. (I. und II. Violine.)



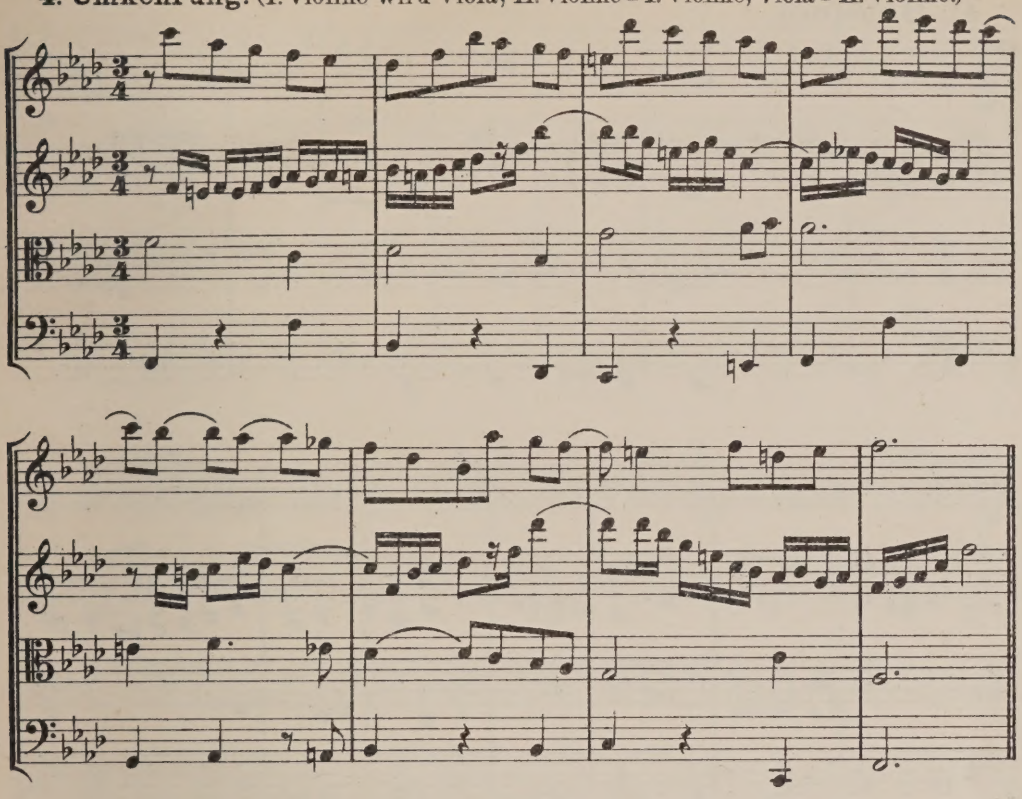
2. Umkehrung. (I. Violine und Viola.)



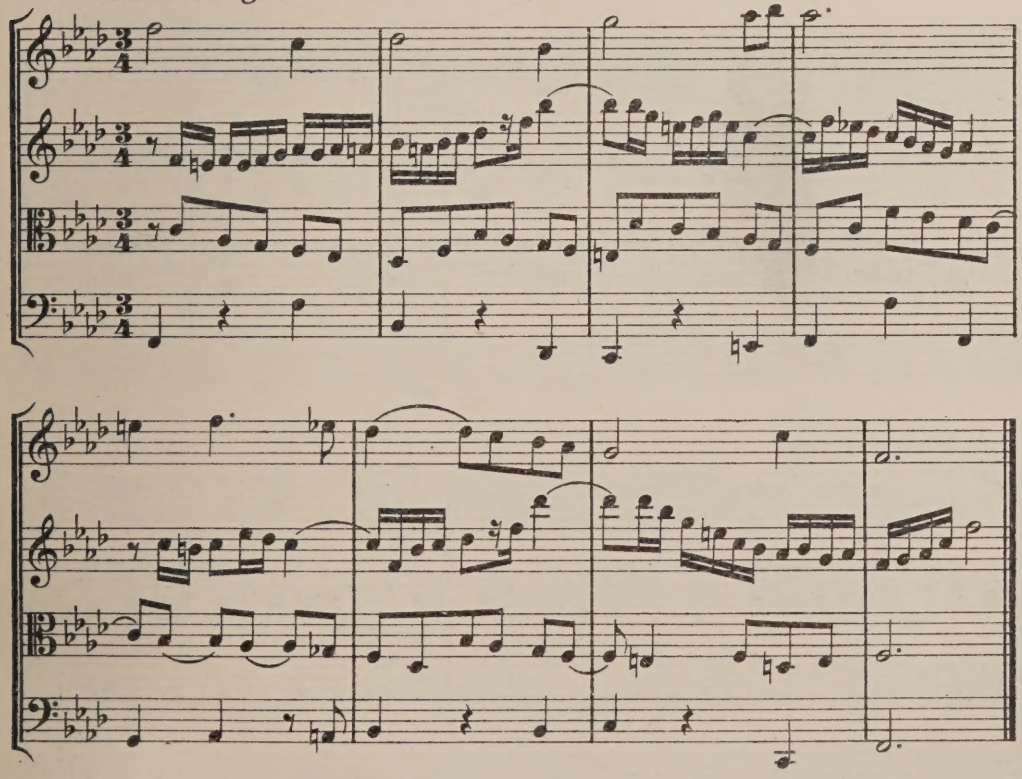
3. Umkehrung. (I. Violine wird II. Violine, II. Violine = Viola, Viola = I. Violine.)



4. Umkehrung. (I. Violine wird Viola, II. Violine = I. Violine, Viola = II. Violine.)

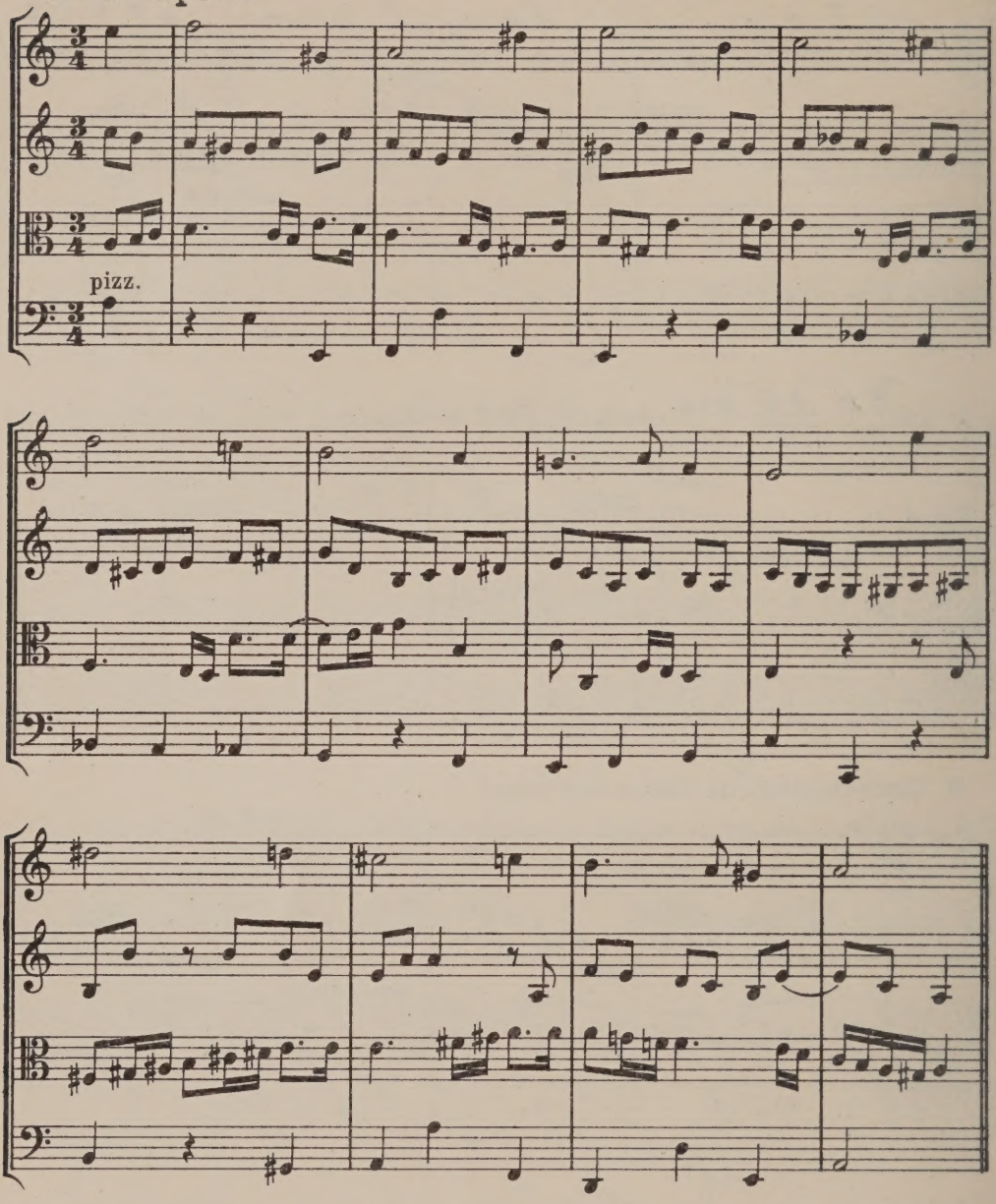


5. Umkehrung. (II. Violine und Viola.)

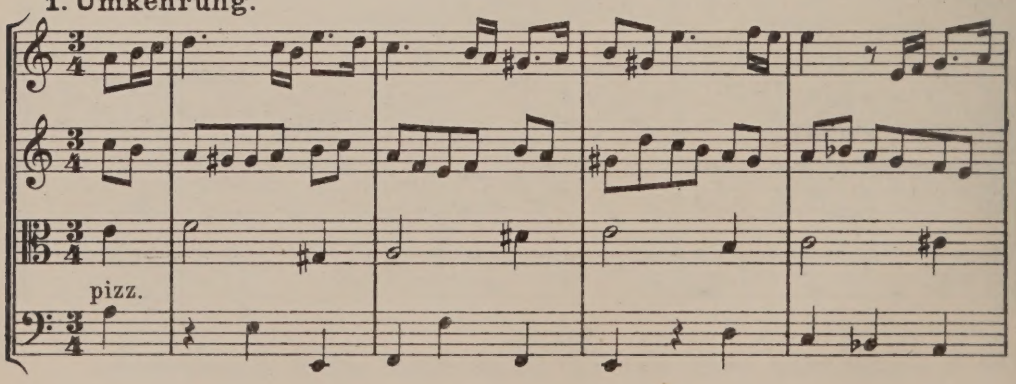


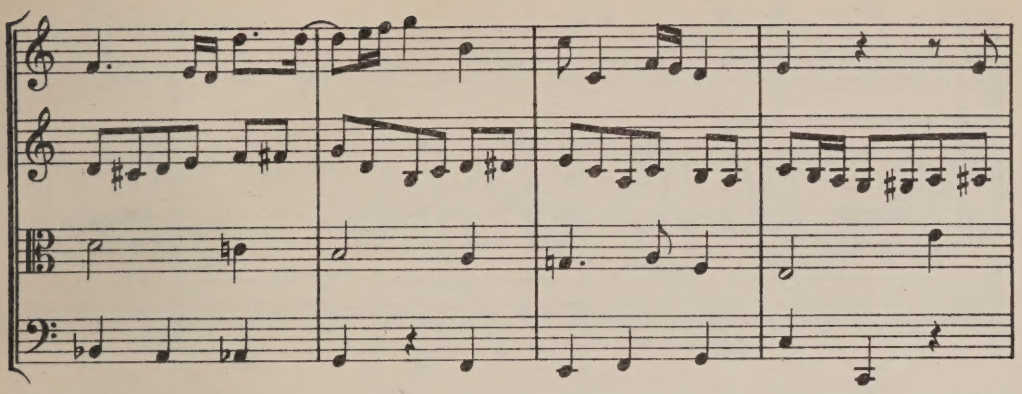
Die 6. Umkehrung möge sich der Studierende selbst konstruieren.

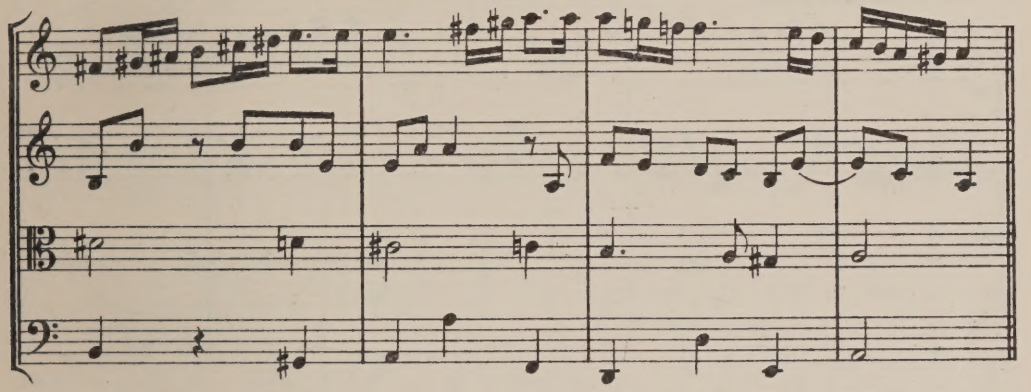
II. Beispiel.



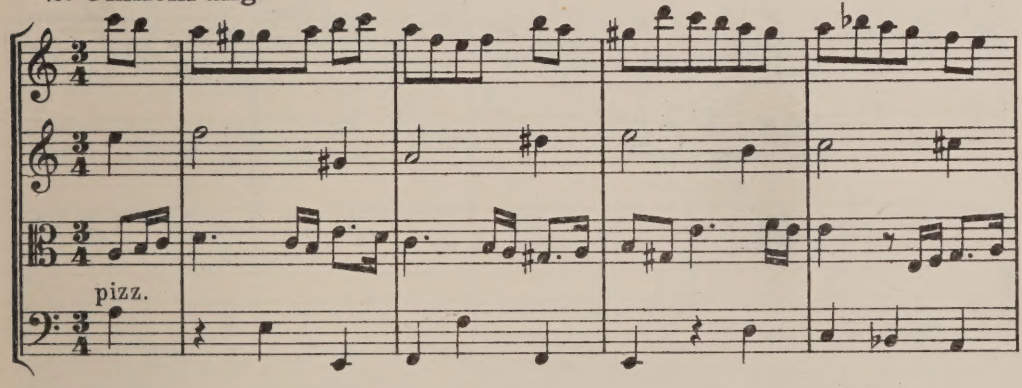
1. Umkehrung.

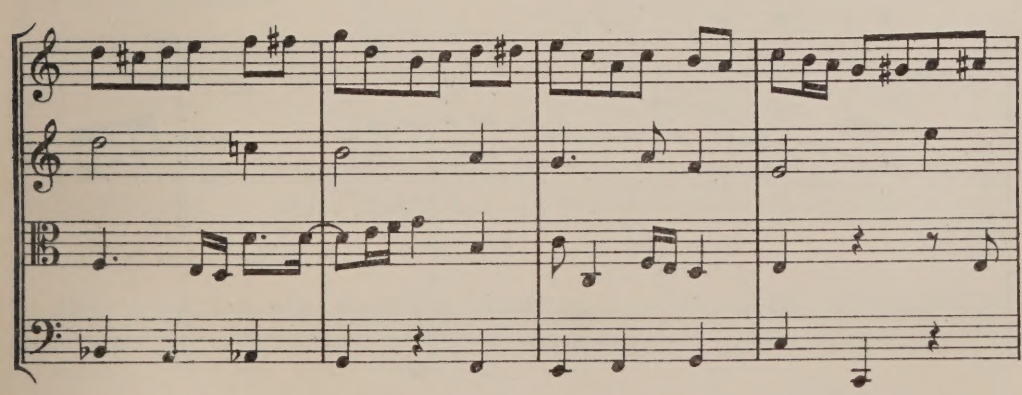


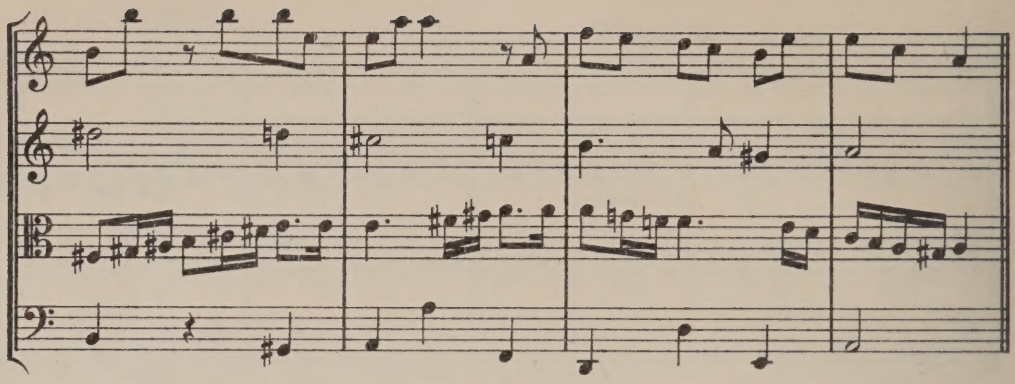




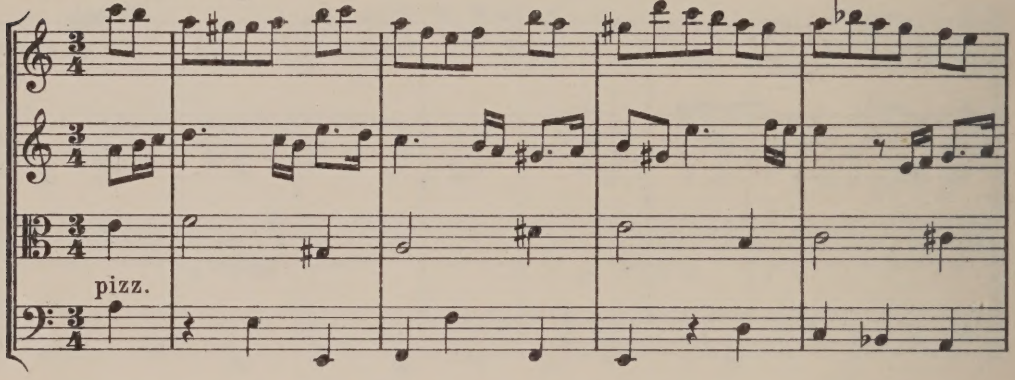
2. Umkehrung.

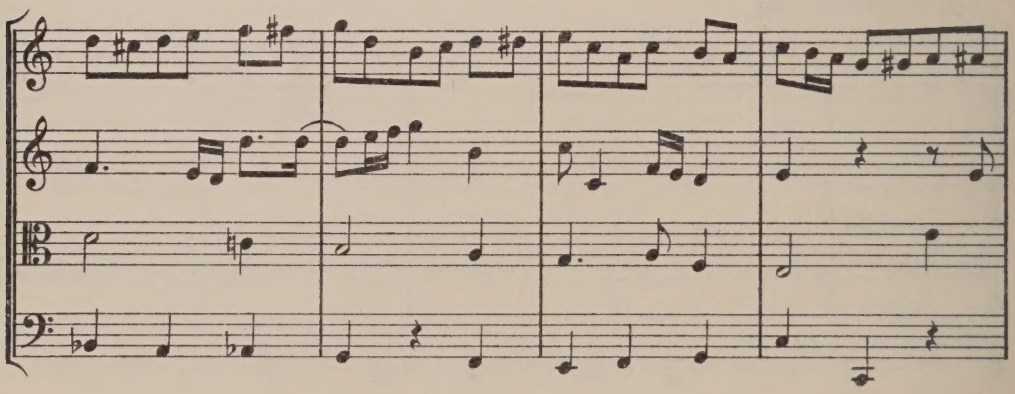


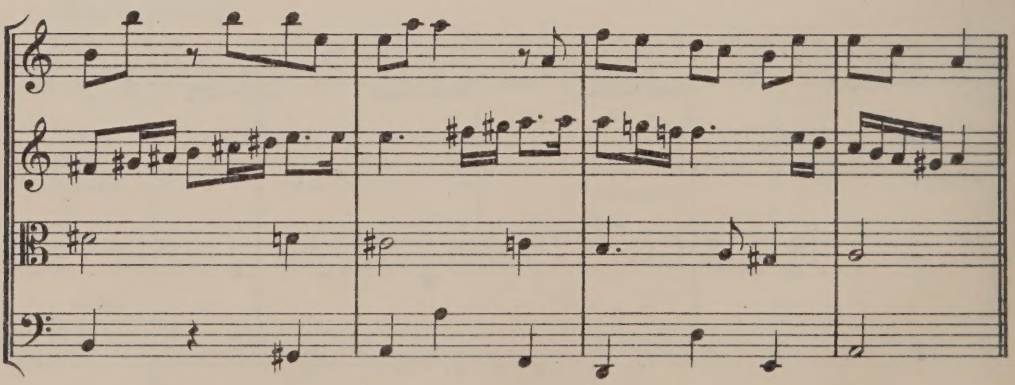




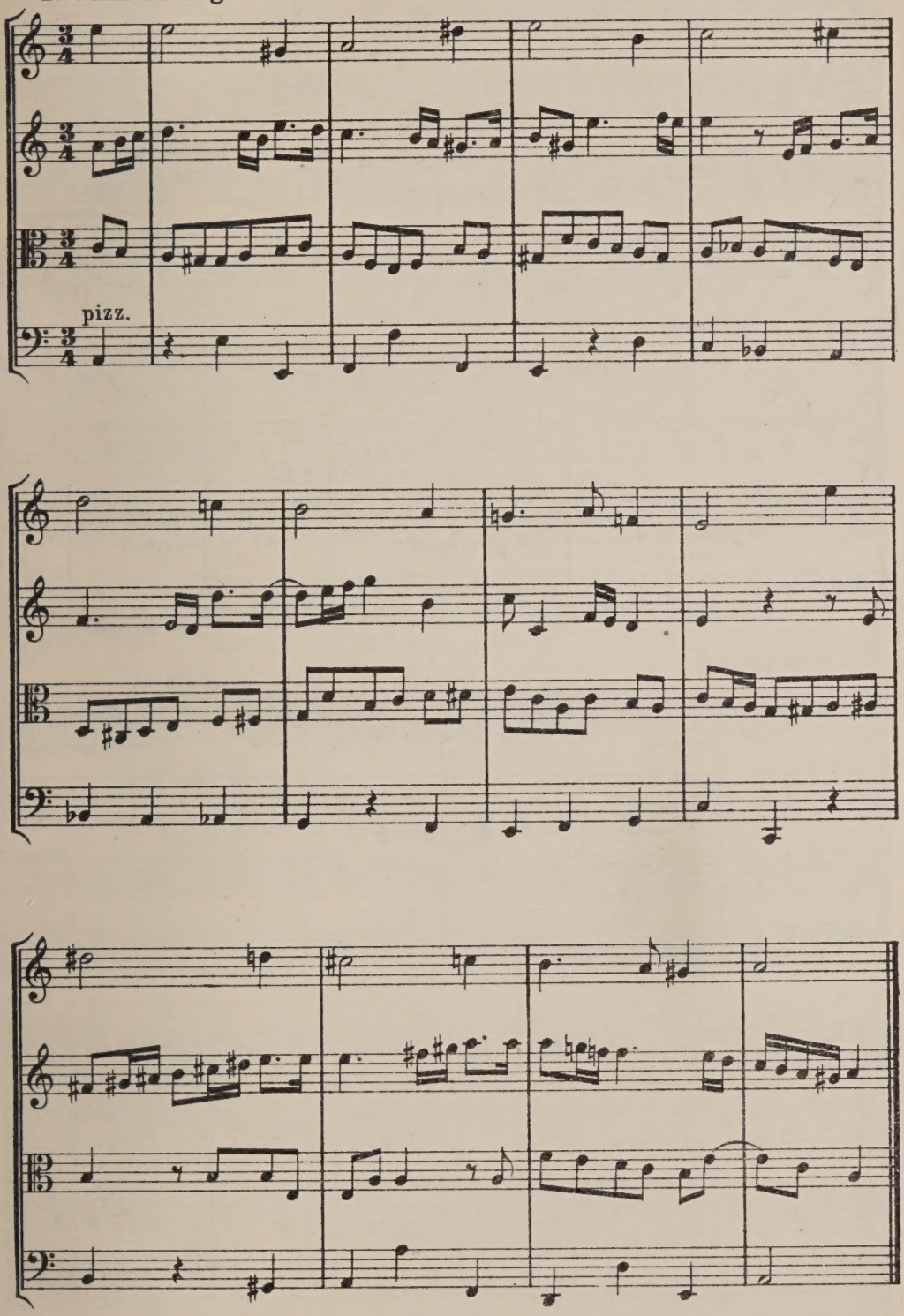
3. Umkehrung.





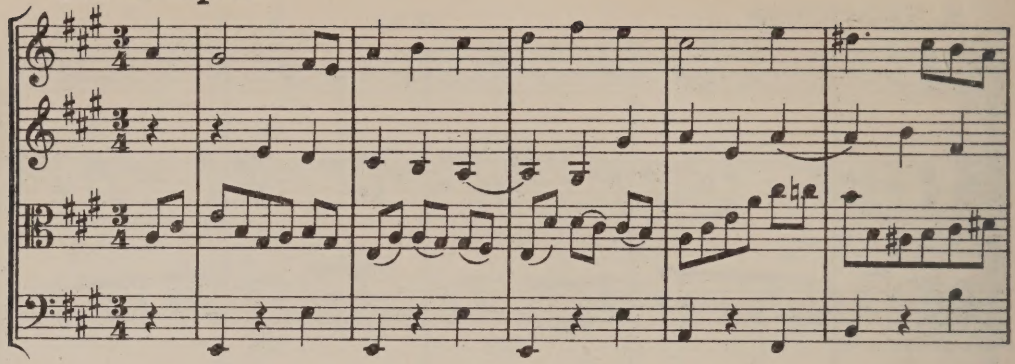


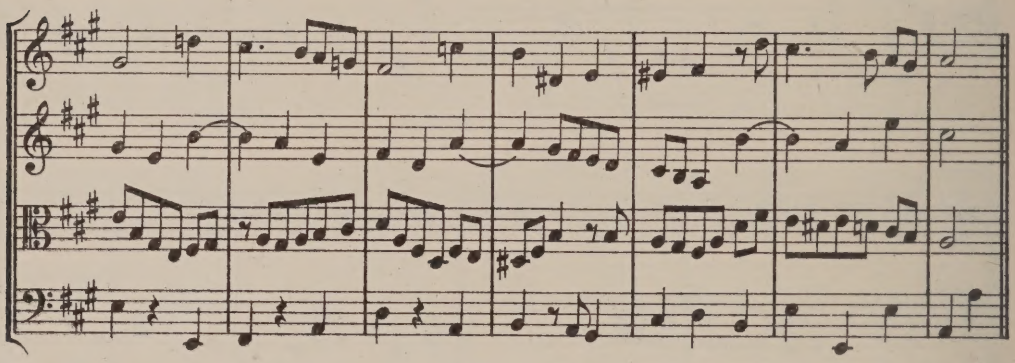
4. Umkehrung.



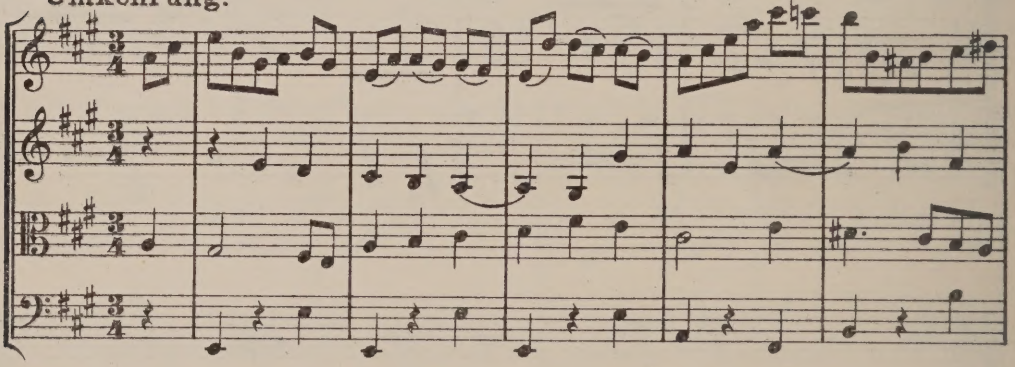
Hier habe ich alle Angaben absichtlich unterlassen, um dem Selbststudium nicht vorzugreifen. Die fehlenden zwei Umkehrungen sind anzufertigen.

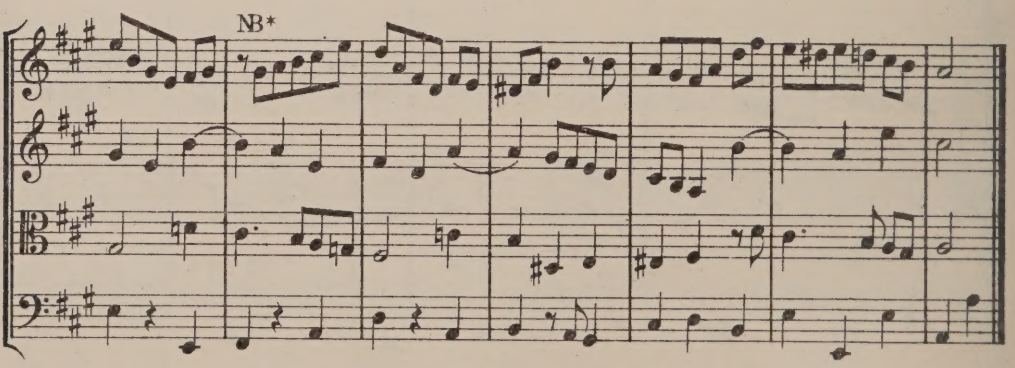
III. Beispiel.





Umkehrung.





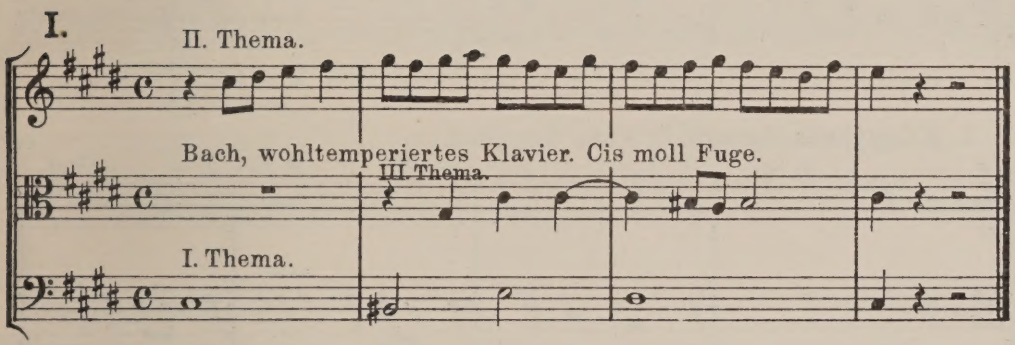
In diesem Beispiele sind sämtliche Stimmen sechsmal umkehrungsfähig mit Ausnahme des Basses.

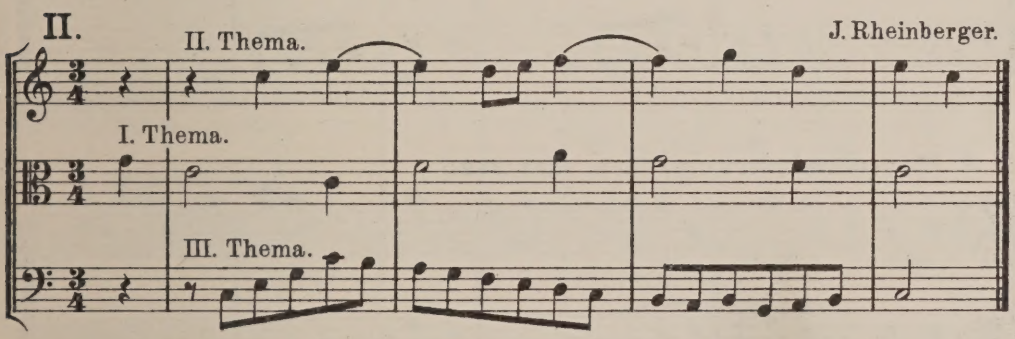
Bei NB* mußte eine kleine Abänderung eintreten, um eine musikalische Härte zu vermeiden.

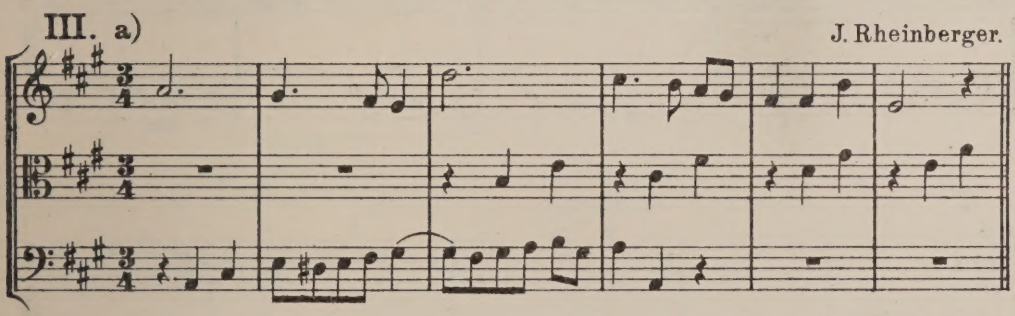
Fuge zu drei Themen.

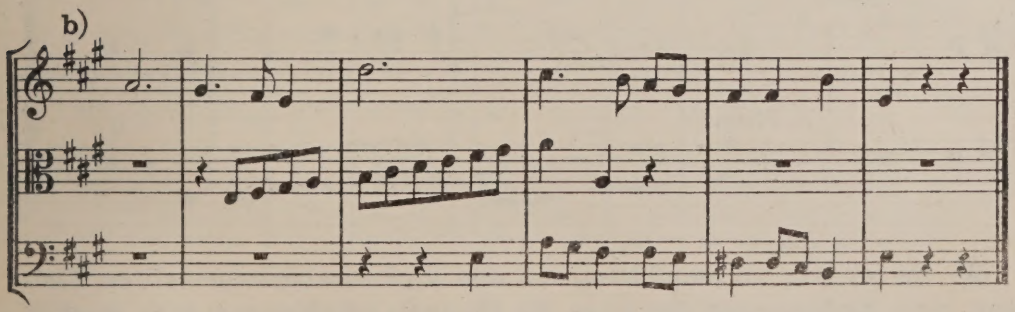
Hauptsächlichste Anwendung des dreifachen Kontrapunktes.

Themen.

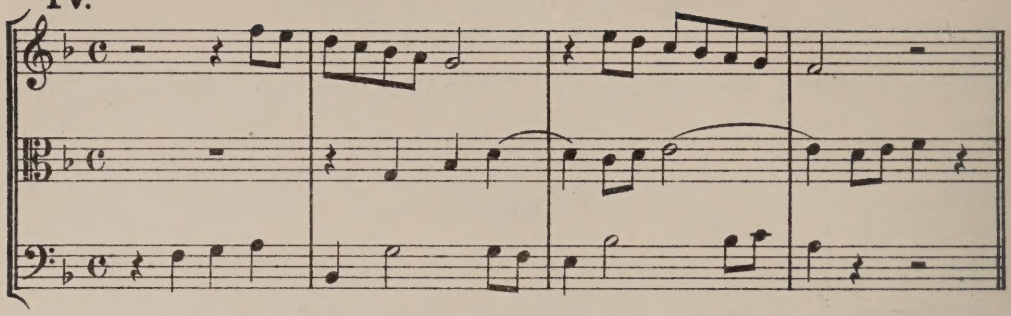




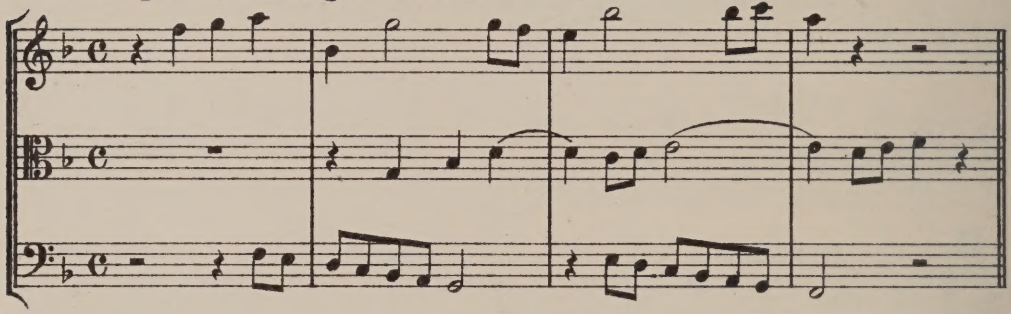




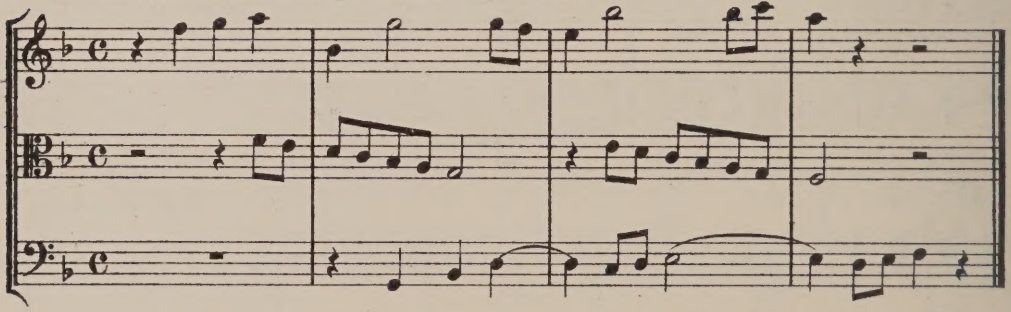
IV.



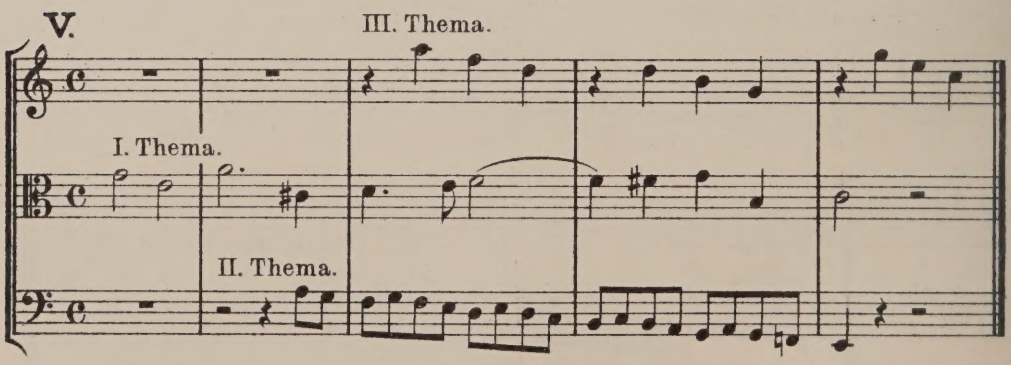
1. Hauptumkehrung. (Violine wird Baß.)



2. Hauptumkehrung. (Viola wird Baß.)

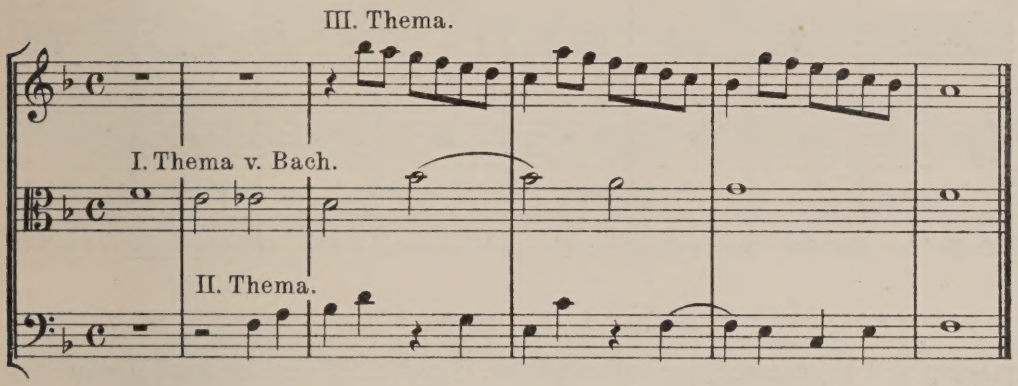


V.

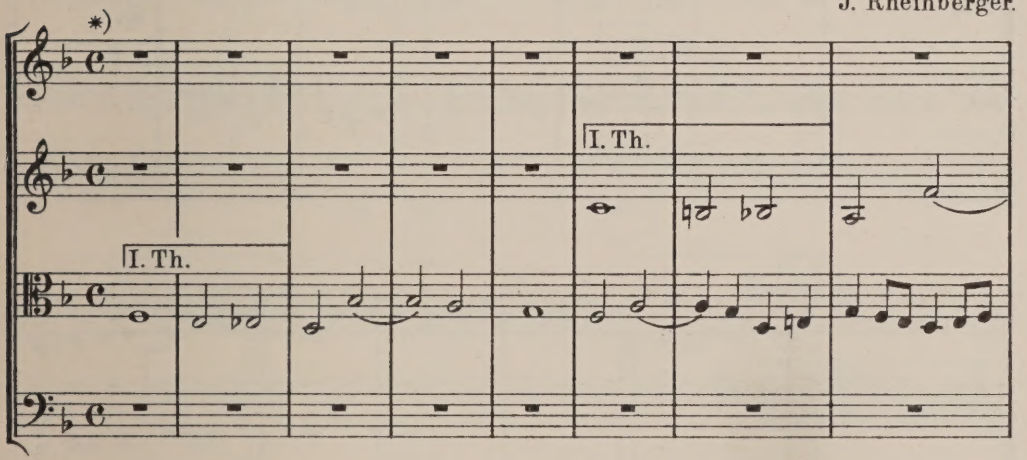


NB. Es ist sehr zu empfehlen, von den drei zusammengestellten Themen vor Anfertigung der Fuge die **Hauptumkehrungen** zu machen.

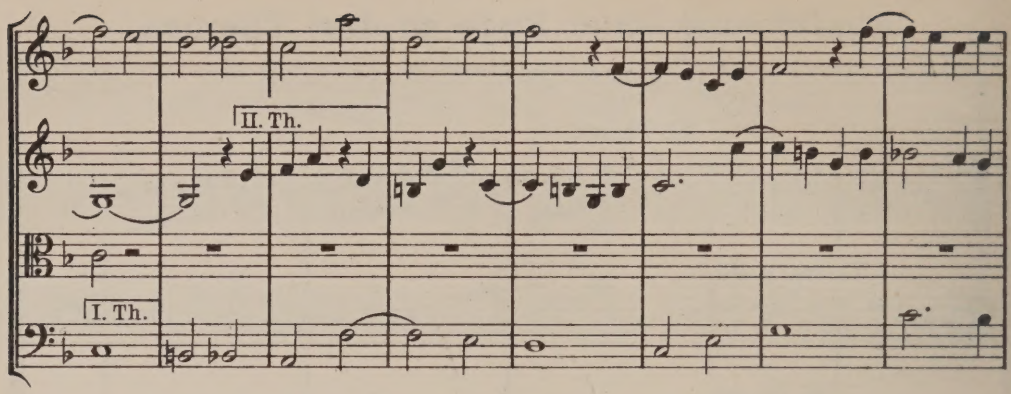
Ausführung einer Fuge zu drei Themen.

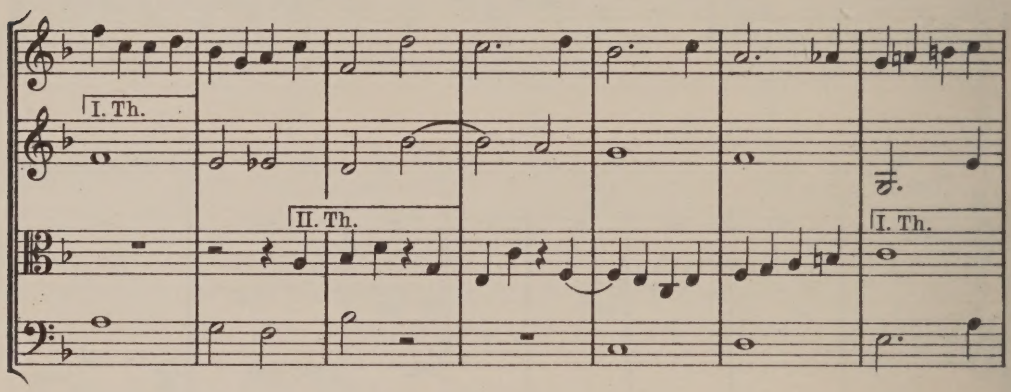


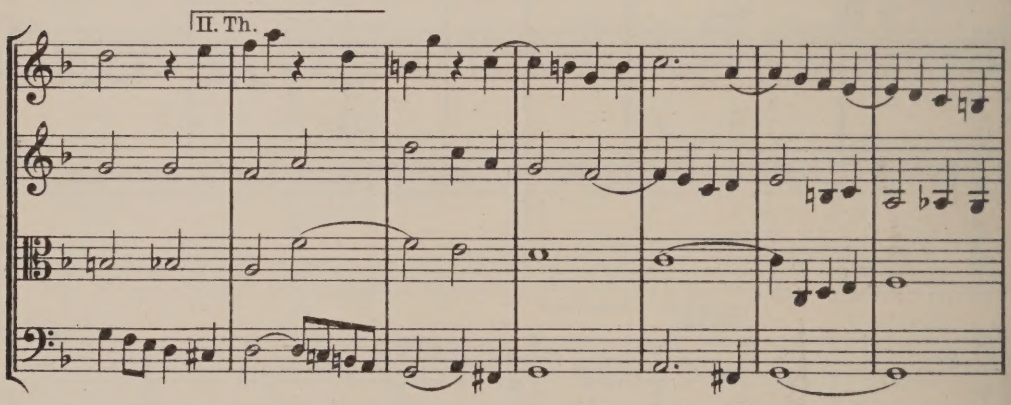
J. Rheinberger.



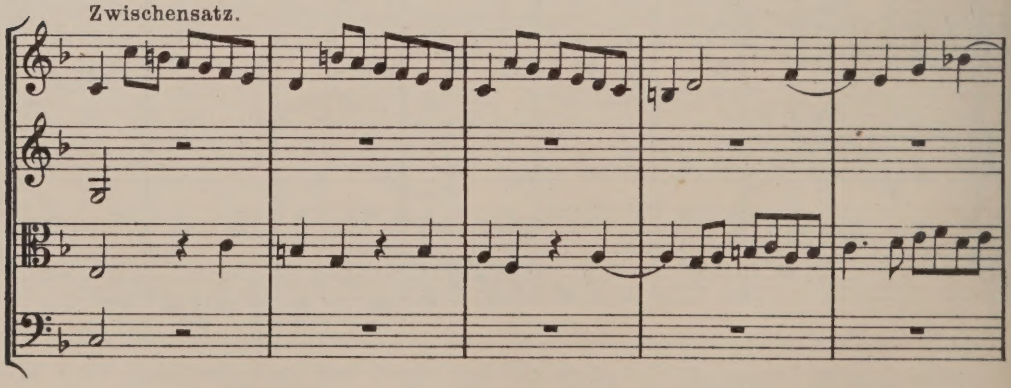
*) Abkürzung Th. = Thema.

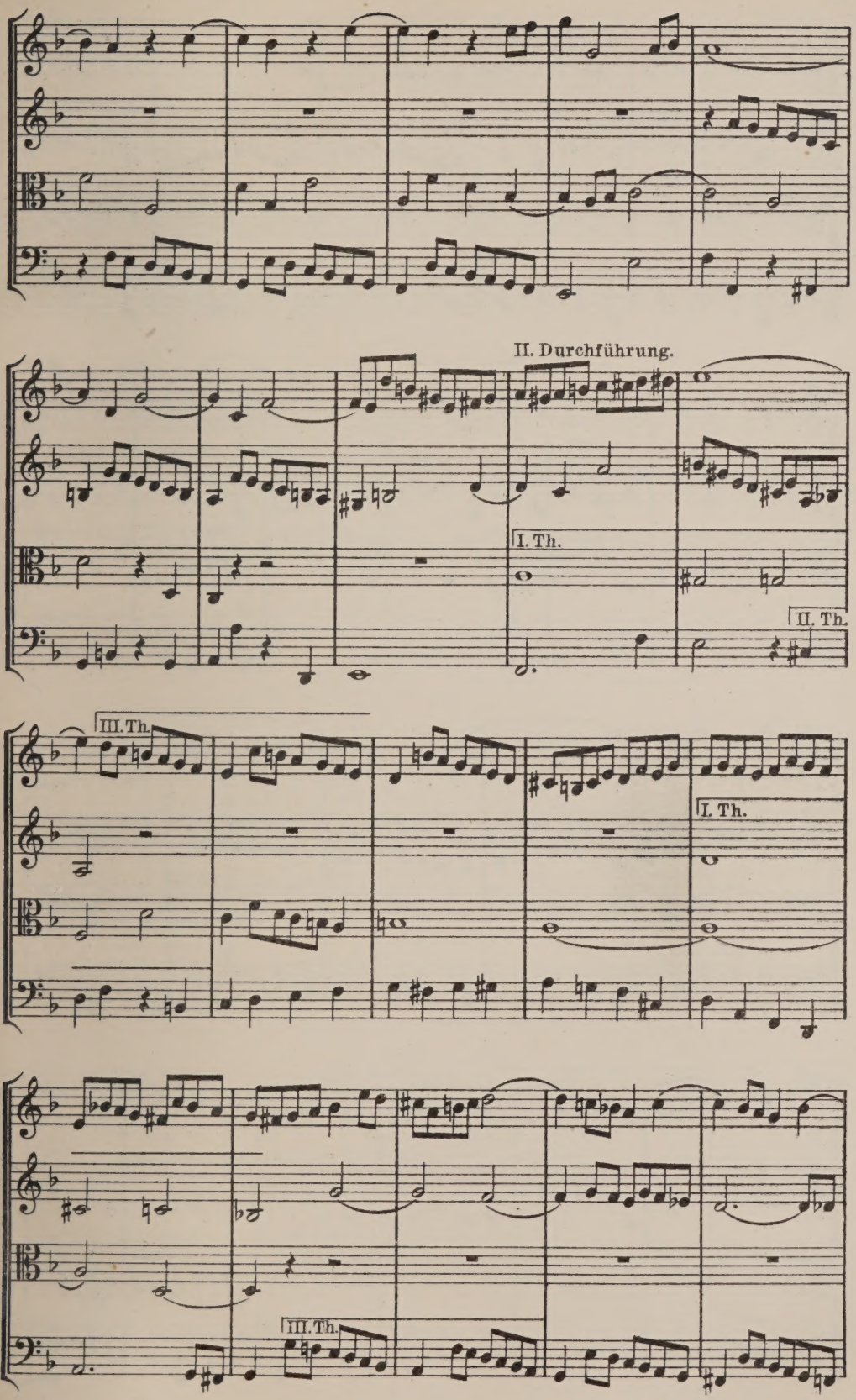




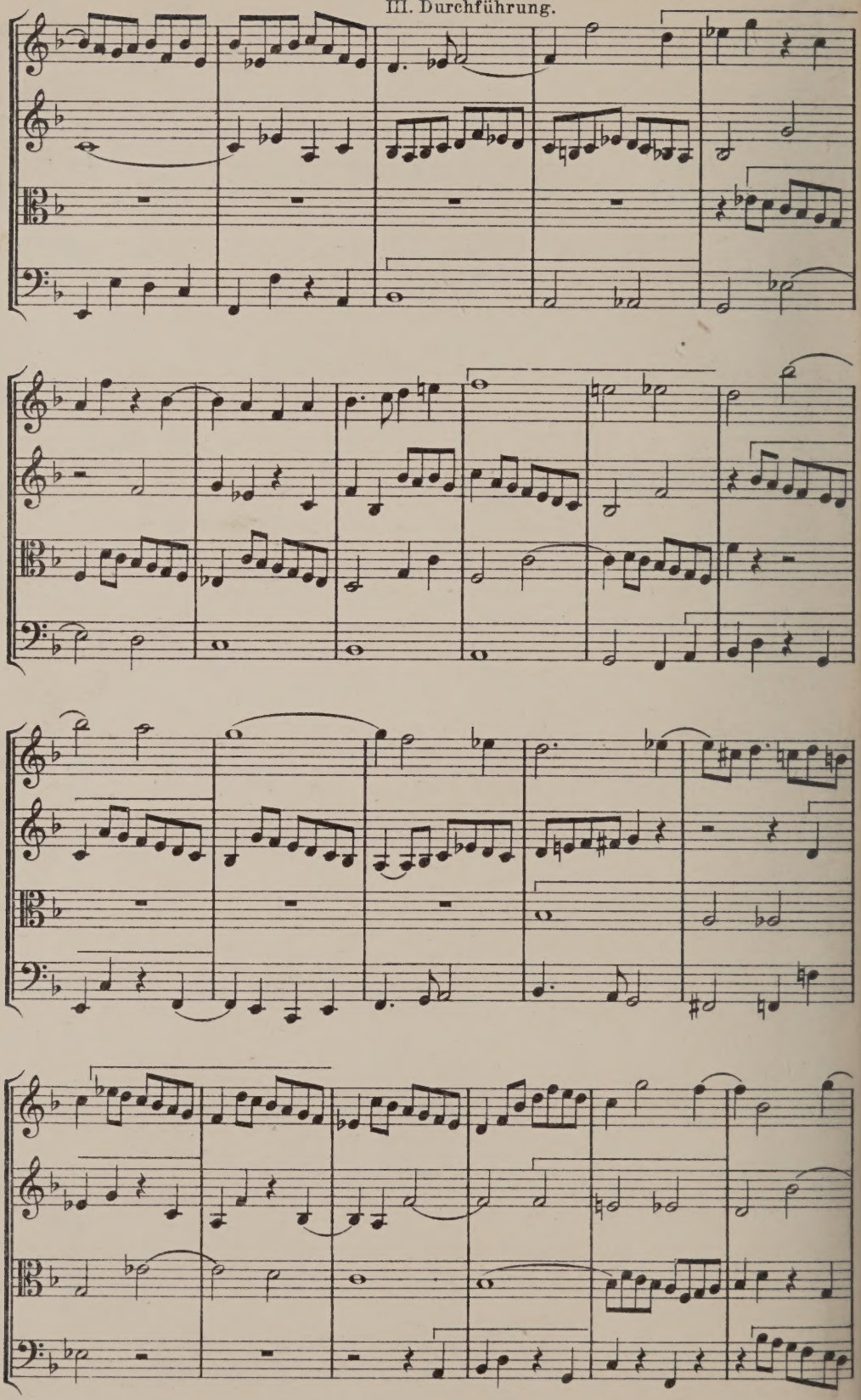


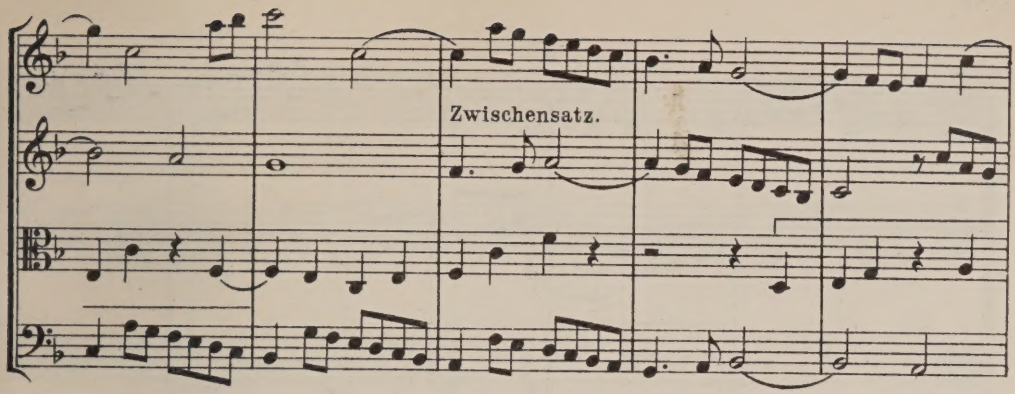
Zwischensatz.

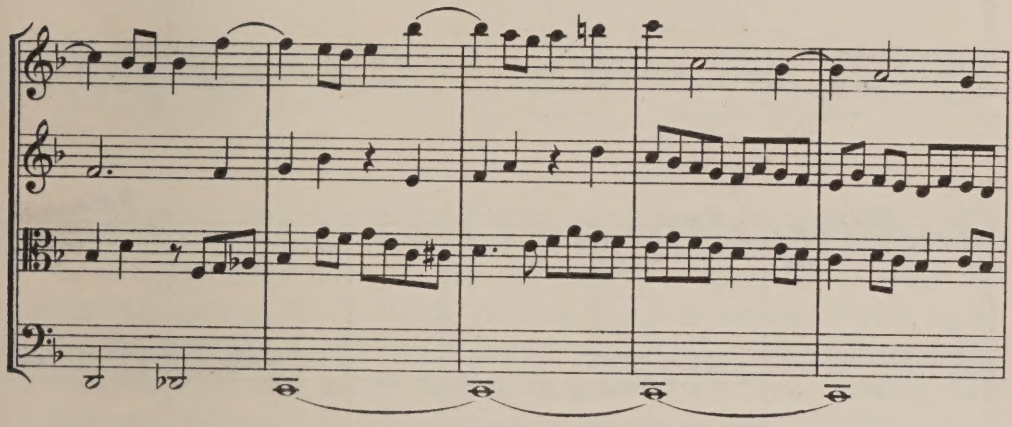


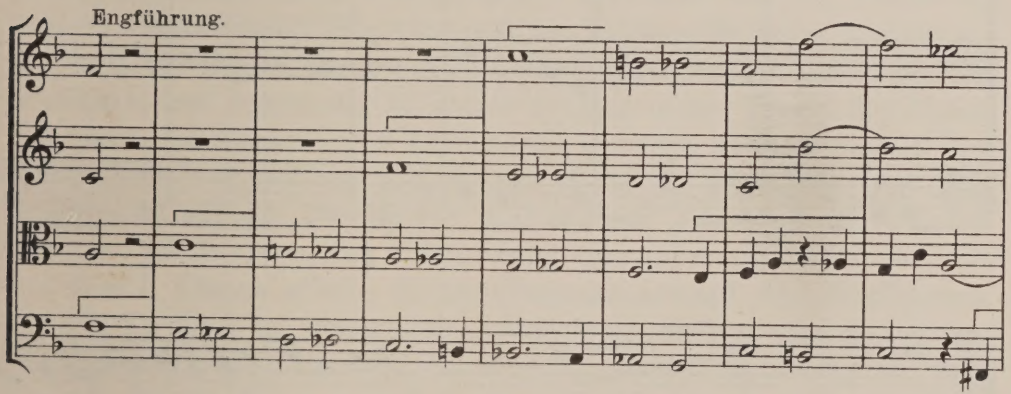

II. Durchführung.
I. Th.
II. Th.
III. Th.
I. Th.
III. Th.

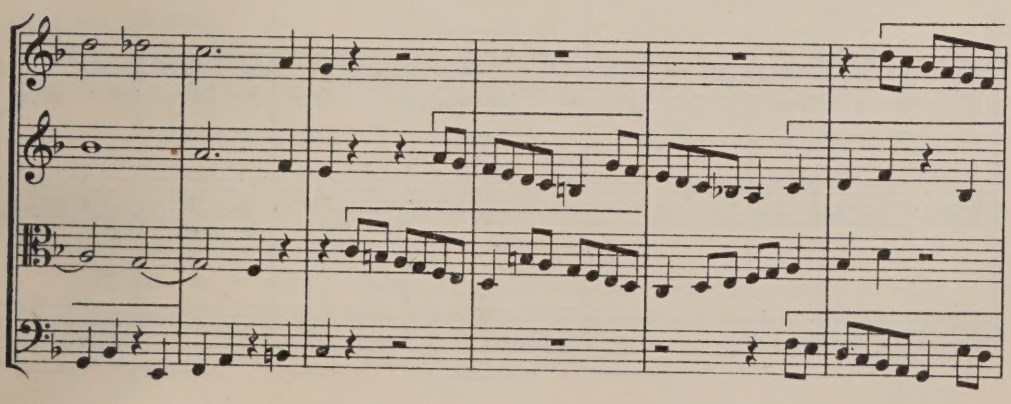
III. Durchführung.

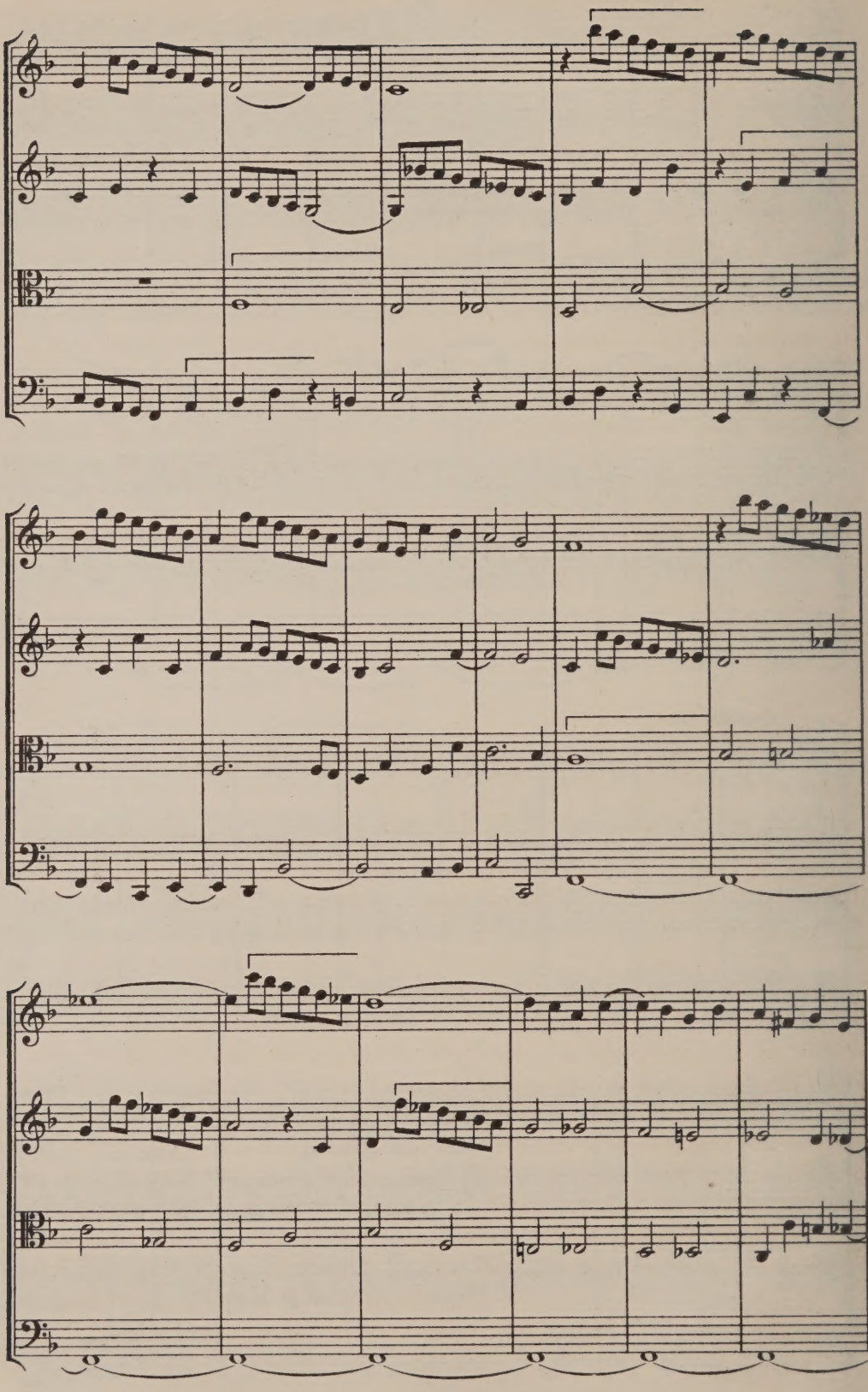


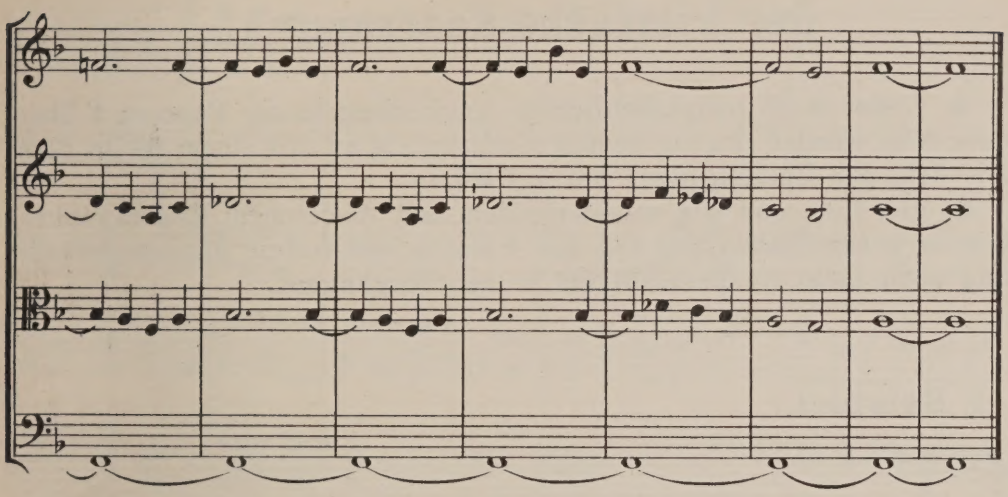

Zwischensatz.




Engführung.







Vorstehende Fuge mit dem Hauptthema von Bach ist vollständig regelmäßig gebaut. Die I. Durchführung von 6 Einsätzen nimmt nach dem 3. Einsatze das 2. Thema als begleitende Stimme auf und schließt in dem 39. Takt mit voller Kadenz in der Tonart der Dominante. In dem nun kommenden Zwischensatze erscheint das III. Thema bis zum 51. Takte selbständig durchgeführt. Mit dem 52. Takte beginnt die II. Durchführung in Moll, welche das 1. und 3. Thema verbindet. Im 66. Takte, dem Beginn der III. Durchführung in der Tonart der Unterdominante, erscheinen die 3 Themen das erstemal vereint. Nach 4 Einsätzen derselben beginnt mit dem 88. Takte ein lebhafter, mit dem Orgelpunkt auf der Dominante schließender Zwischensatz, welcher mit dem 96. Takte in die Engführung einmündet. Letztere beginnt mit dem I. Thema allein, ebenso erscheint hierauf die Engführung des III. Themas, an welches sich schließlich mit bewegter Begleitung die andern Themen anreihen. Ein Orgelpunkt von 16 Takten auf dem Ton der Tonika führt nach lebhaften Modulationen den Abschluß des Ganzen herbei.

Absichtlich wurden dynamische Vortragszeichen nicht verwendet, um dem Studierenden einen vollständig ungestörten Einblick in den gesamten Aufbau und die Architektur des Ganzen zu ermöglichen. Besonders zu beachten sind in der Stimmführung die kleinen Änderungen der Hauptmotive, die des Klanges wegen absichtlich angebracht wurden. Beethoven sagt über die Fuge:

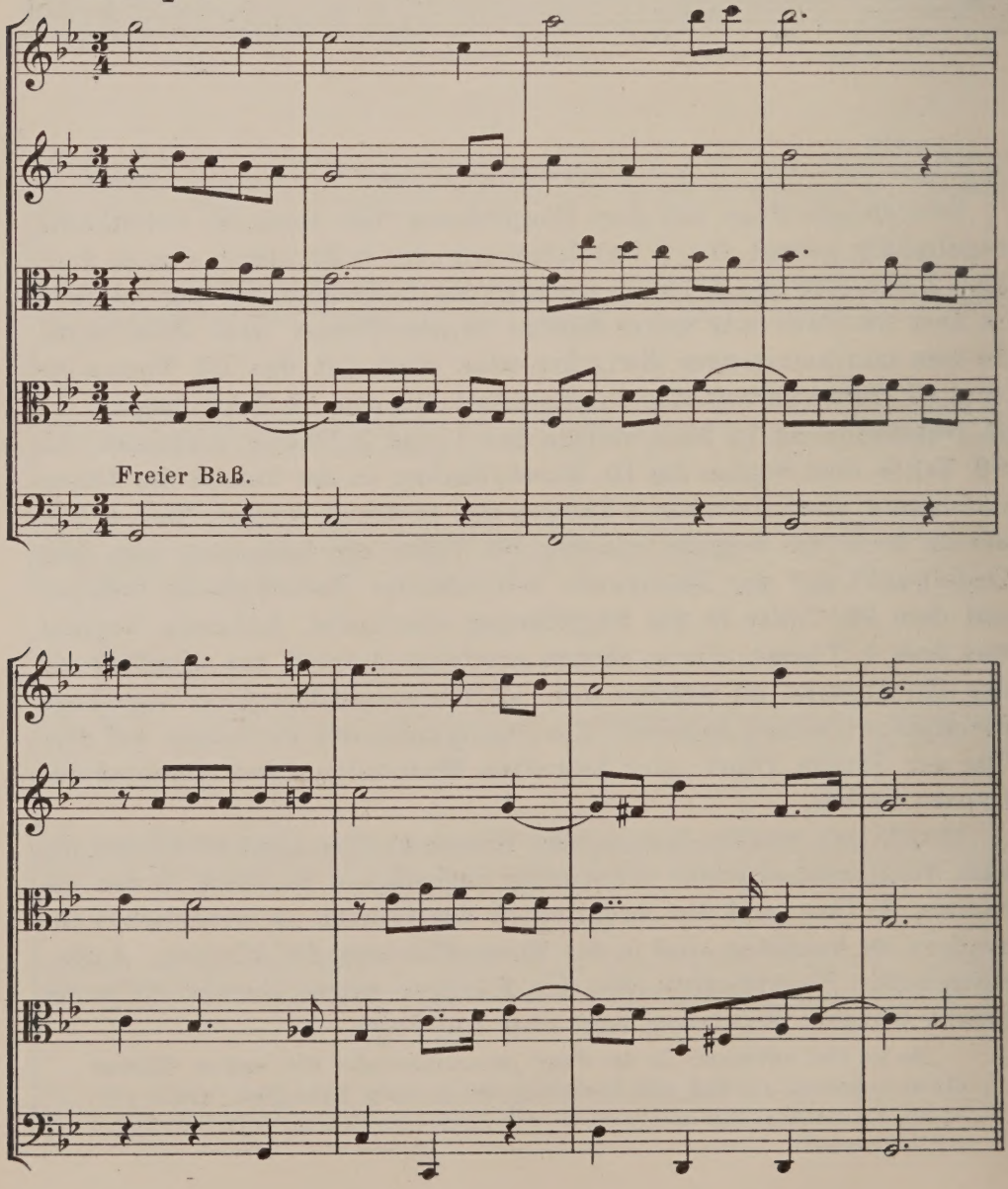
„Es ist viel hübscher," (in der Fuge) „wenn eine oder die andere Stimme öfters schweigt, als daß alle beständig, wie in einer Synagoge, unter einander schnattern, und keiner weiß, wer Koch oder Kellner seyn thut. Zuviel ist ungesund."

Der vierfache Kontrapunkt.

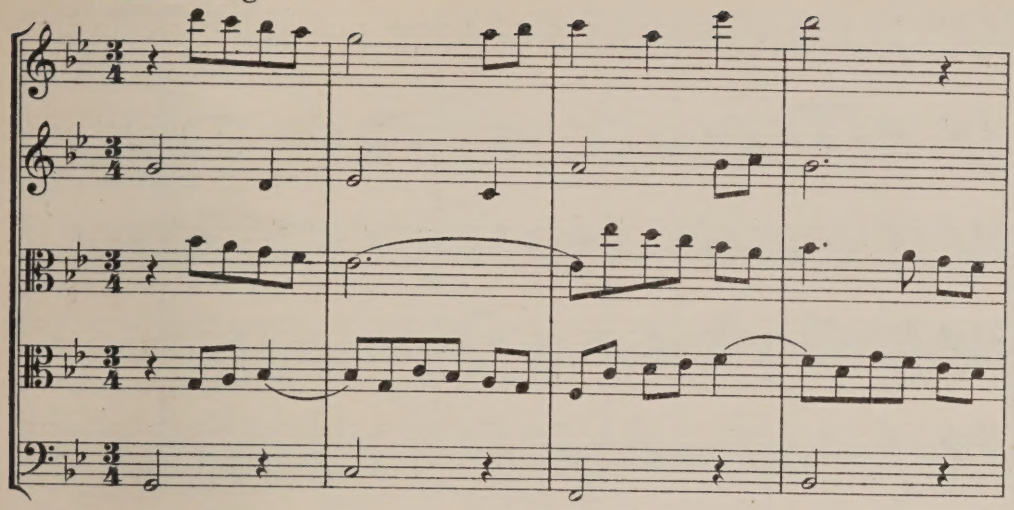
Er findet seine hauptsächlichste Anwendung in der Fuge zu 4 Themen. Man wendet ihn am besten fünfstimmig an mit einem freien Baß. Die Zahl der Umkehrungen beträgt 24.

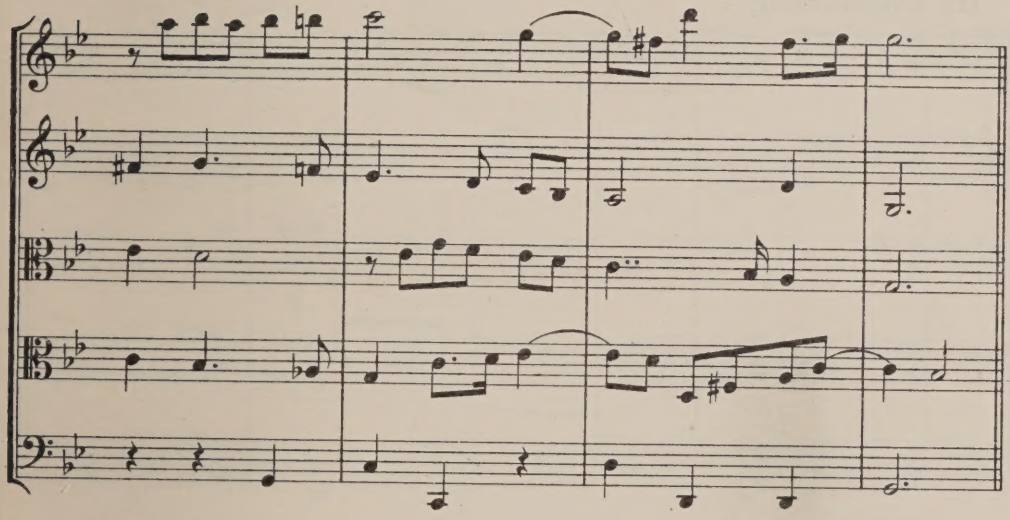
Es gilt hier, was wir vom doppelten und dreifachen Kontrapunkte bereits gesagt haben, nur daß das Prinzip der freien Stimmenbewegung noch mehr vorherrscht als in den Vorgängern.

I. Beispiel.

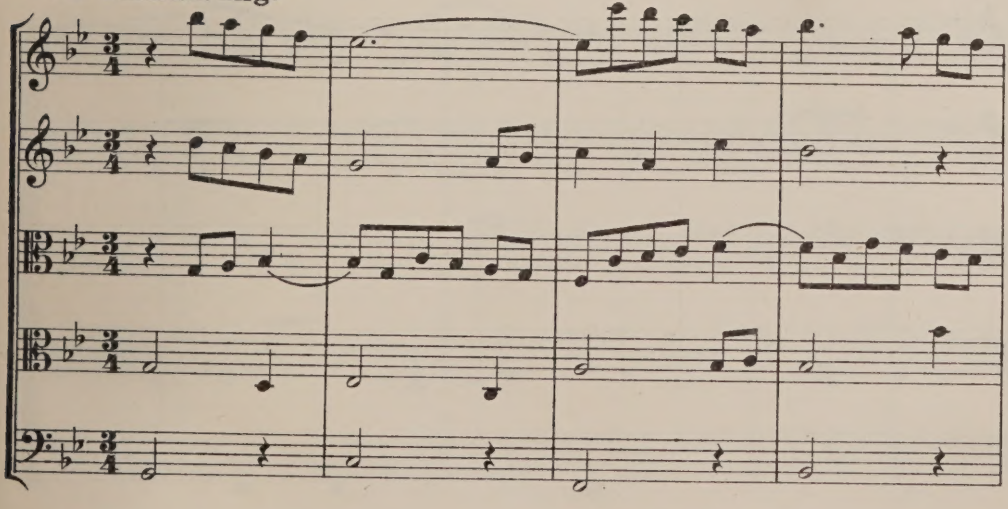


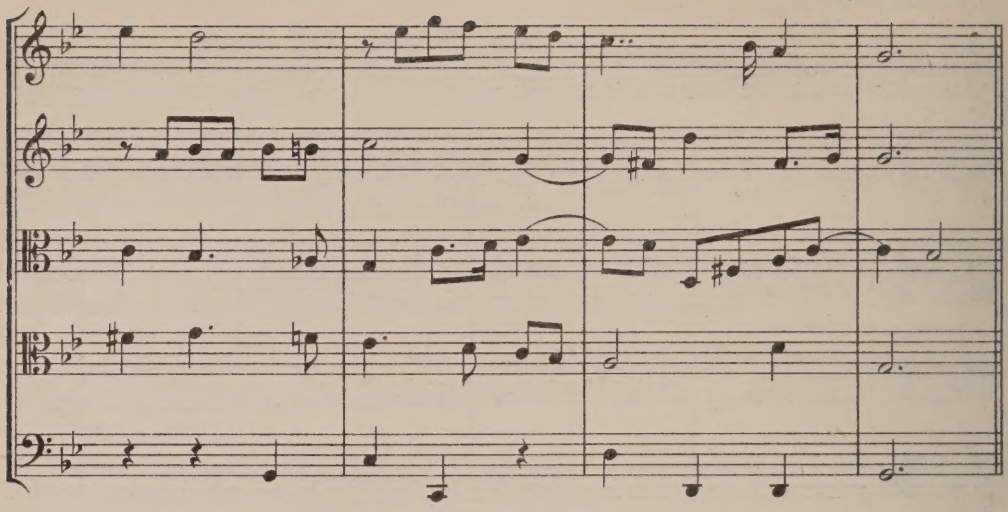
I. Umkehrung.



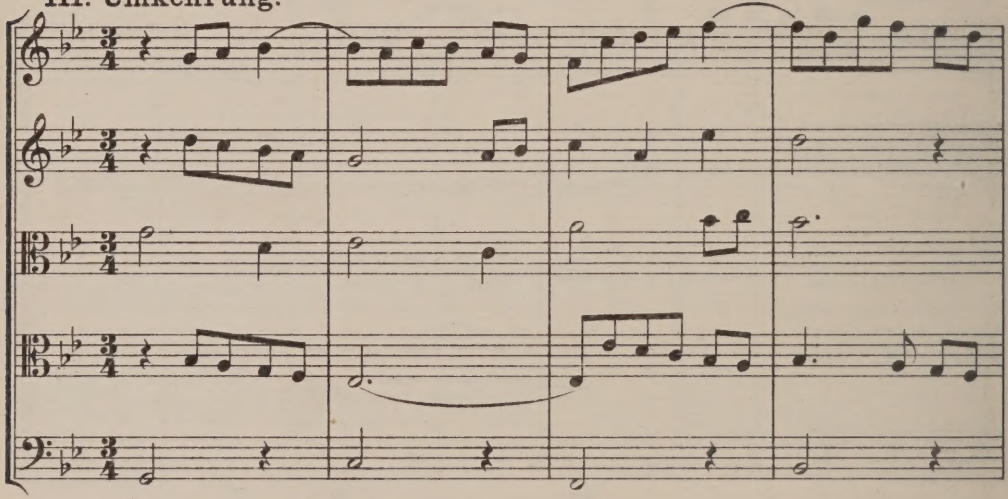


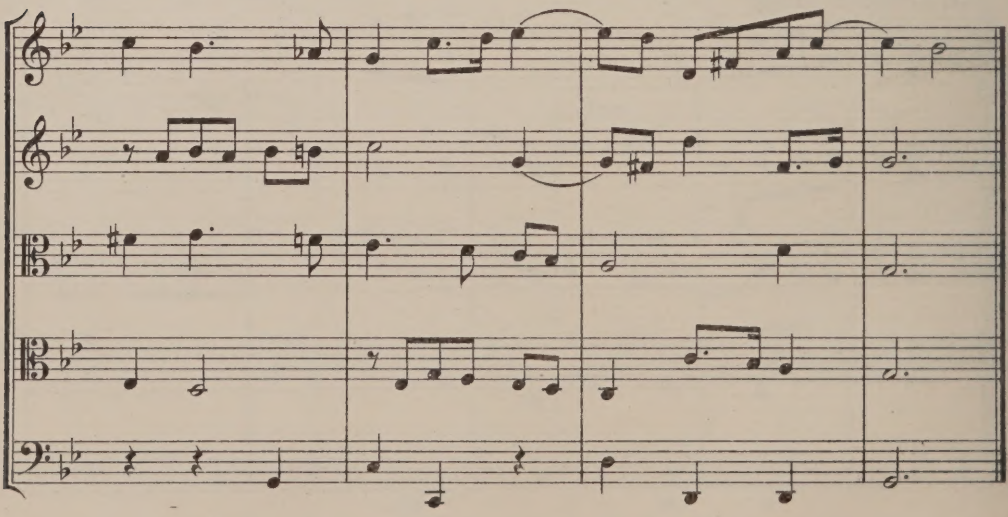
II. Umkehrung.



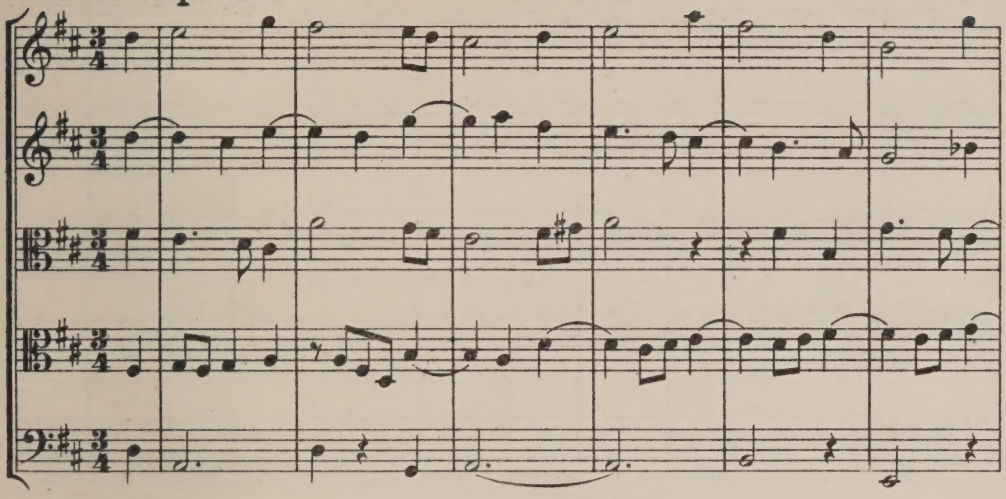


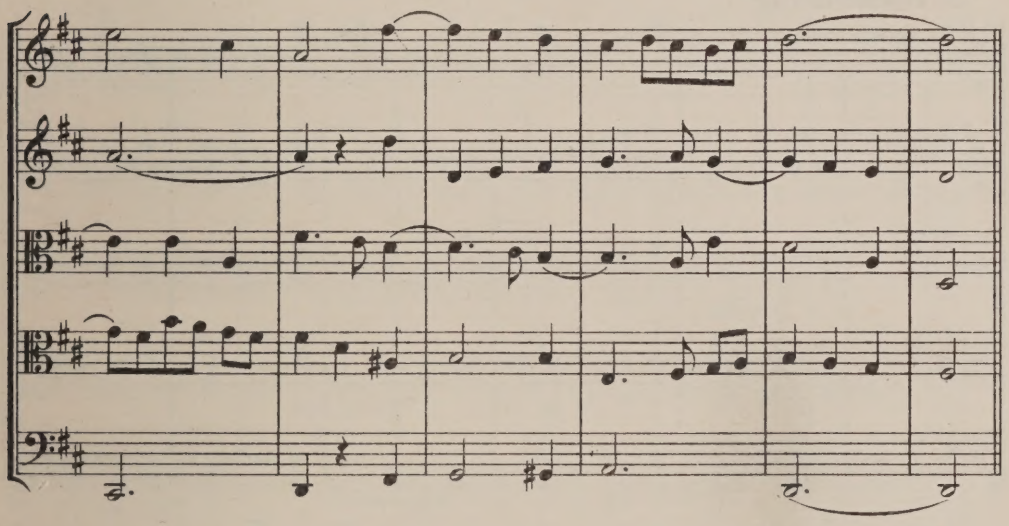
III. Umkehrung.



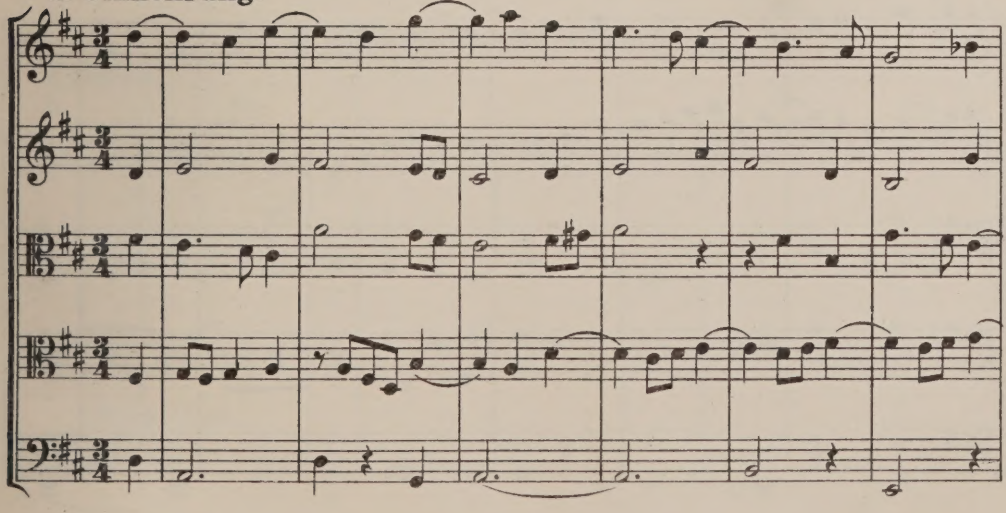


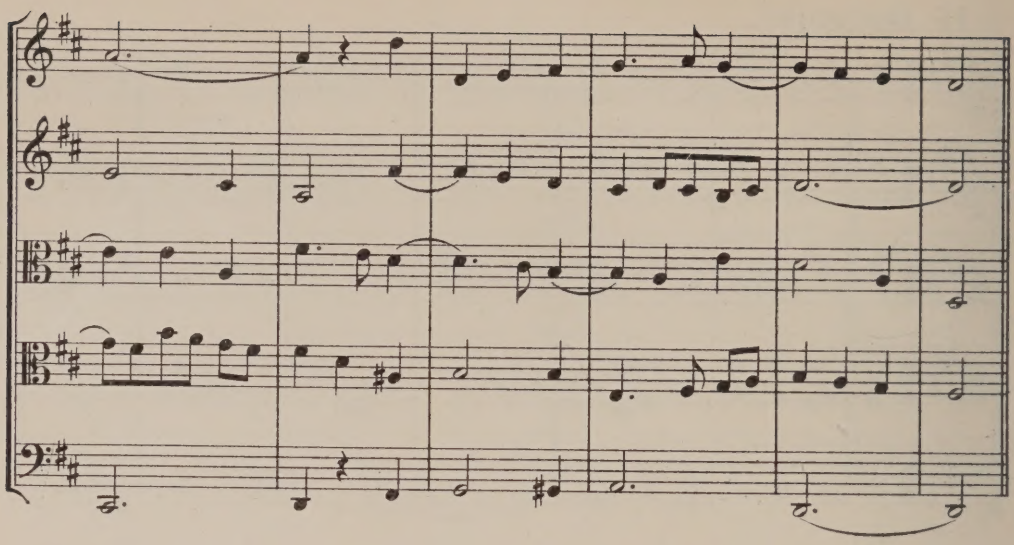
II. Beispiel.



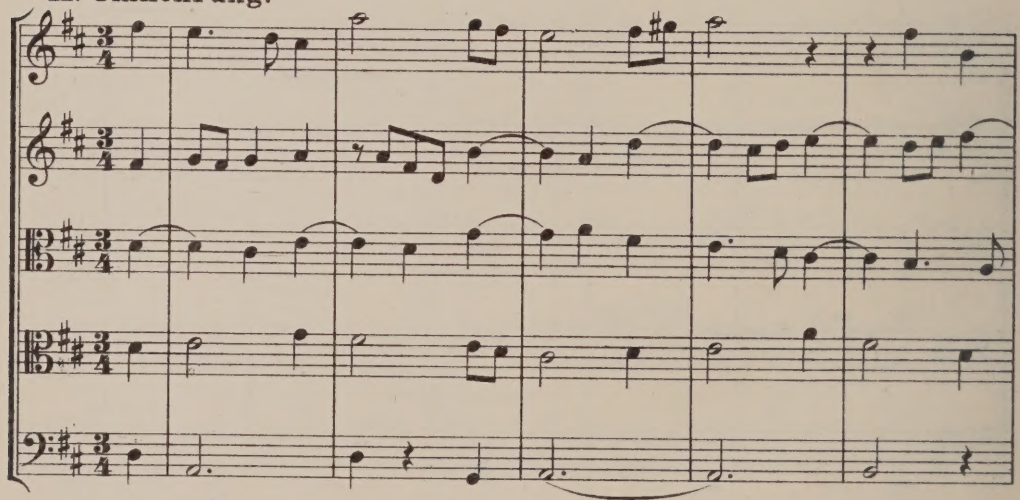


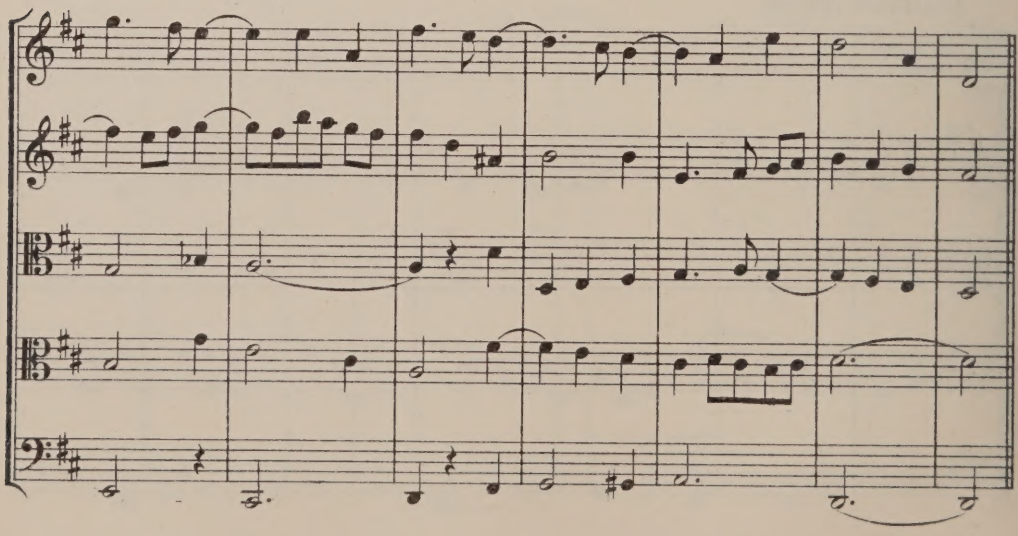
I. Umkehrung.



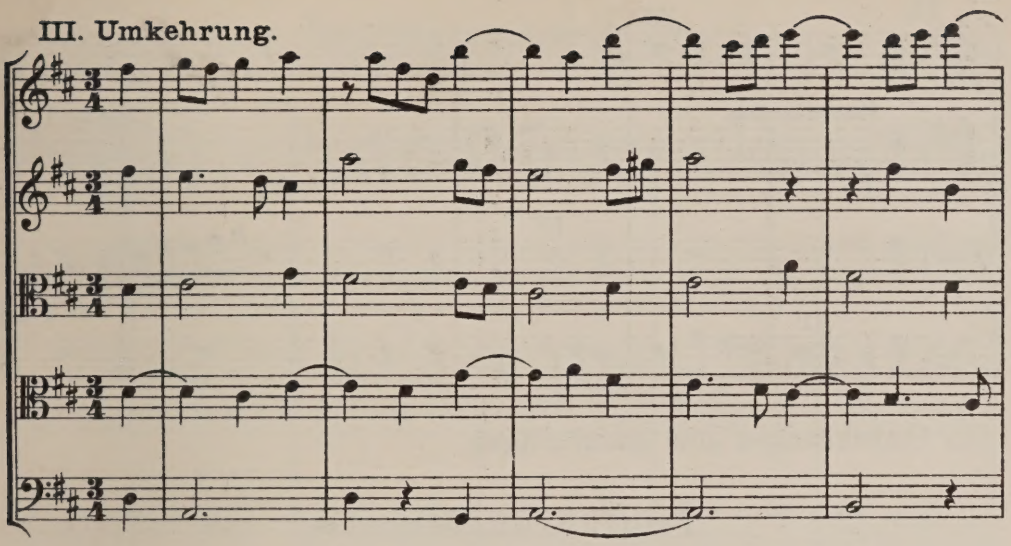


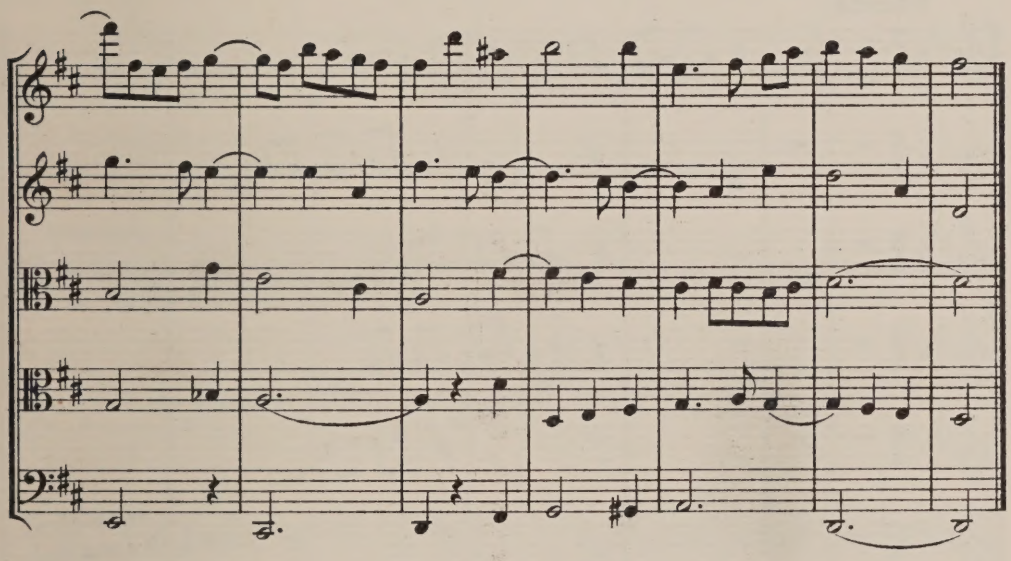
II. Umkehrung.





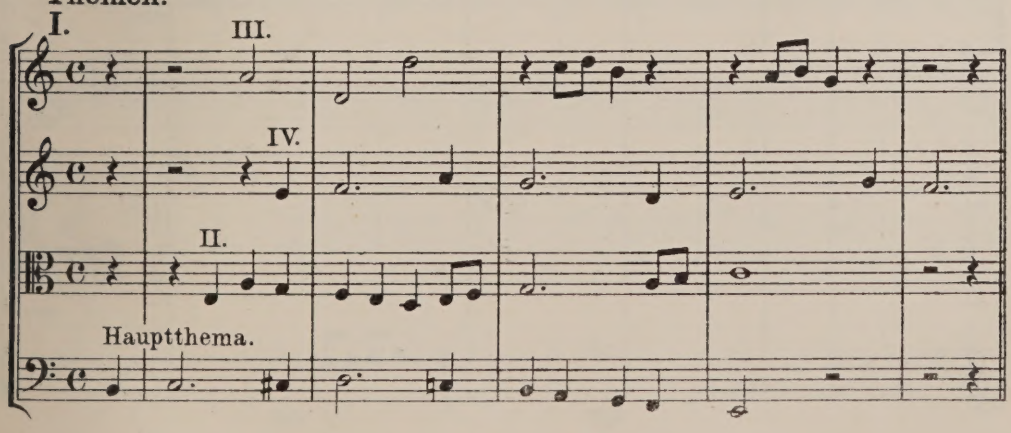
III. Umkehrung.

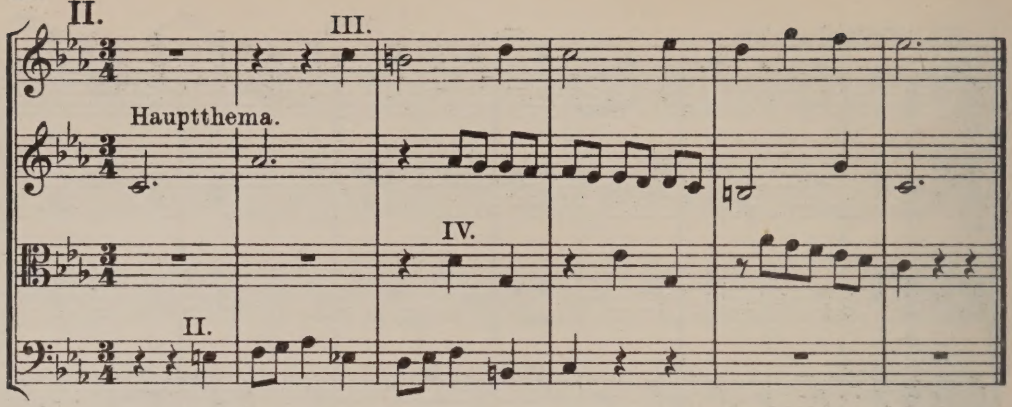




Fuge zu vier Themen.

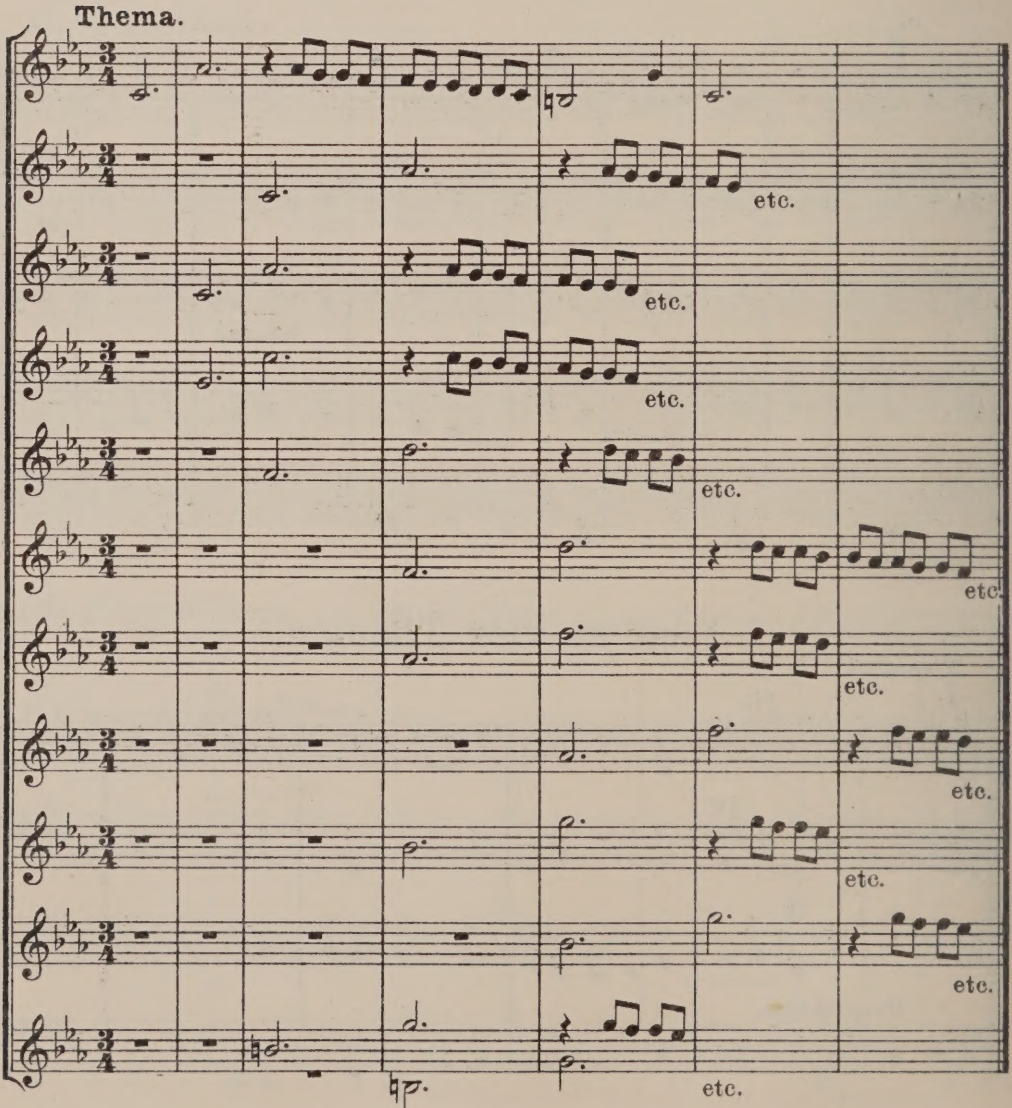
Themen.





Die Umkehrungen sind anzufertigen.

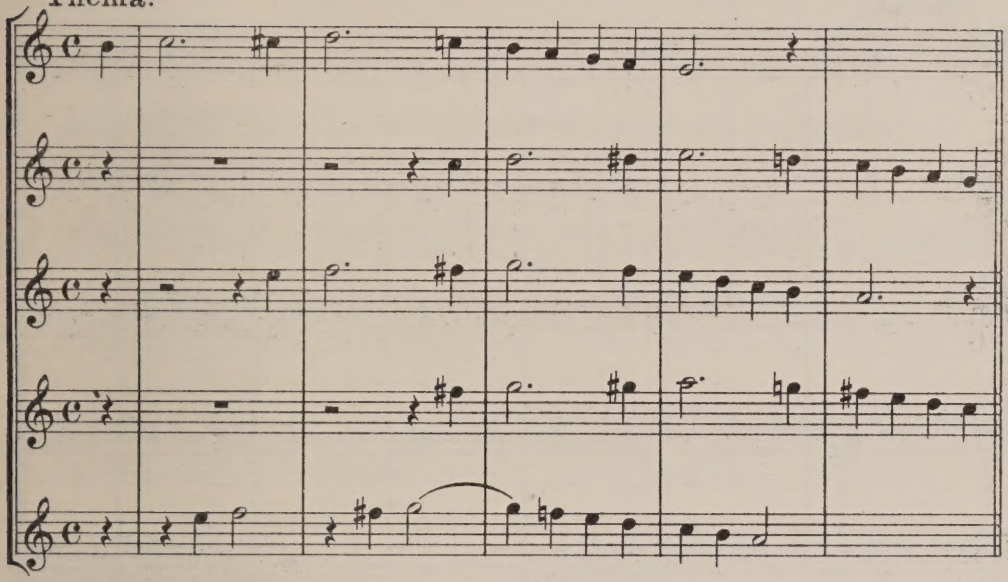
Engführungstabelle.



Engführungstabellen.

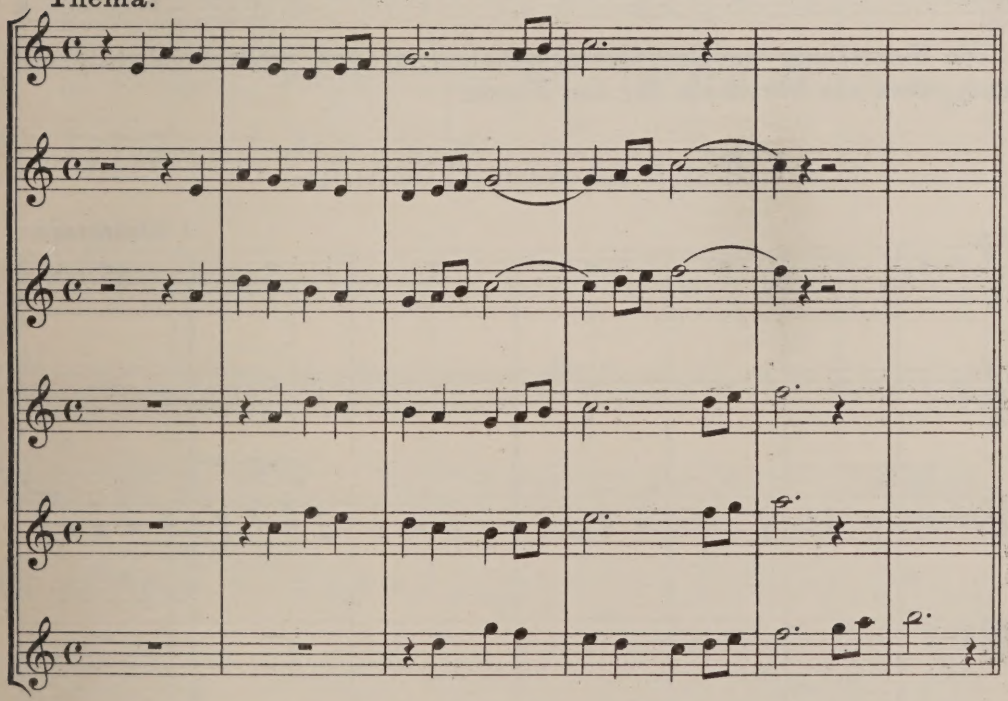
I.

Thema.



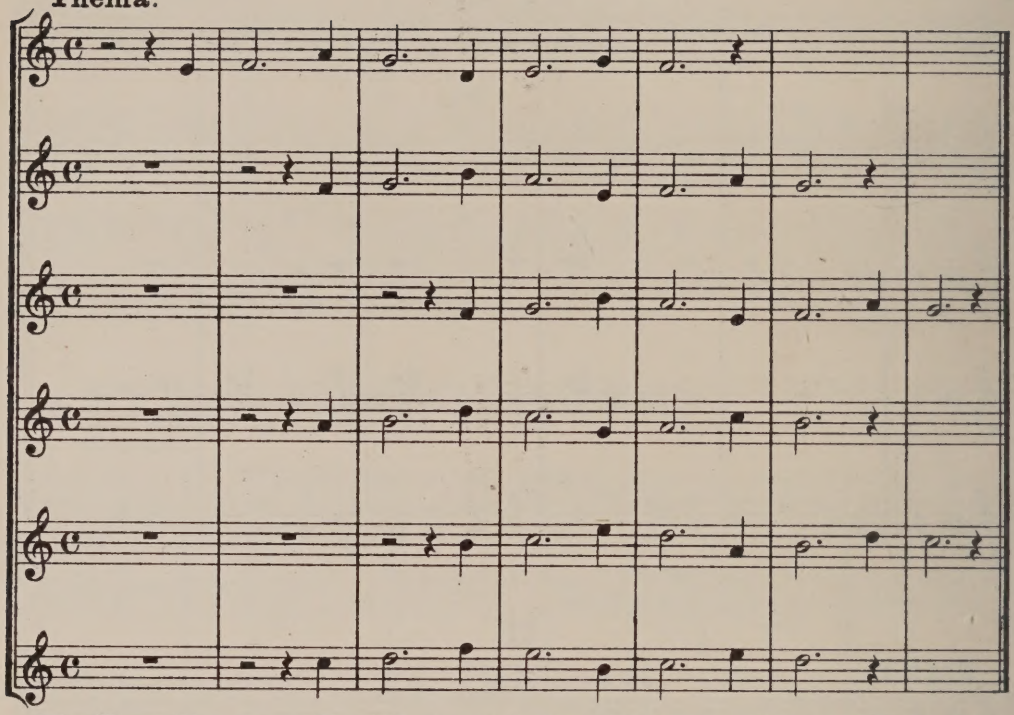
II.

Thema.



III.

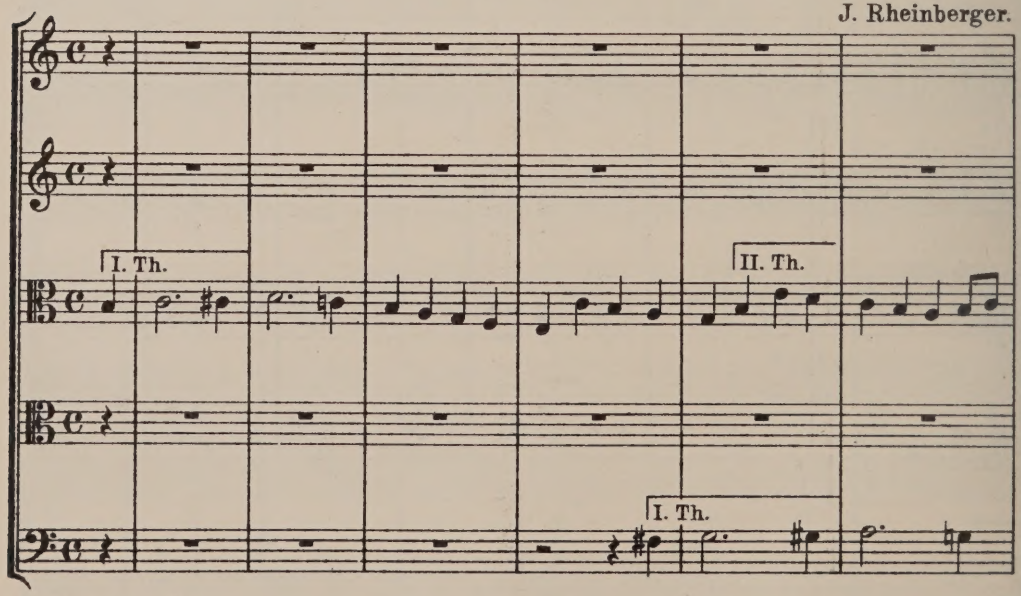
Thema.

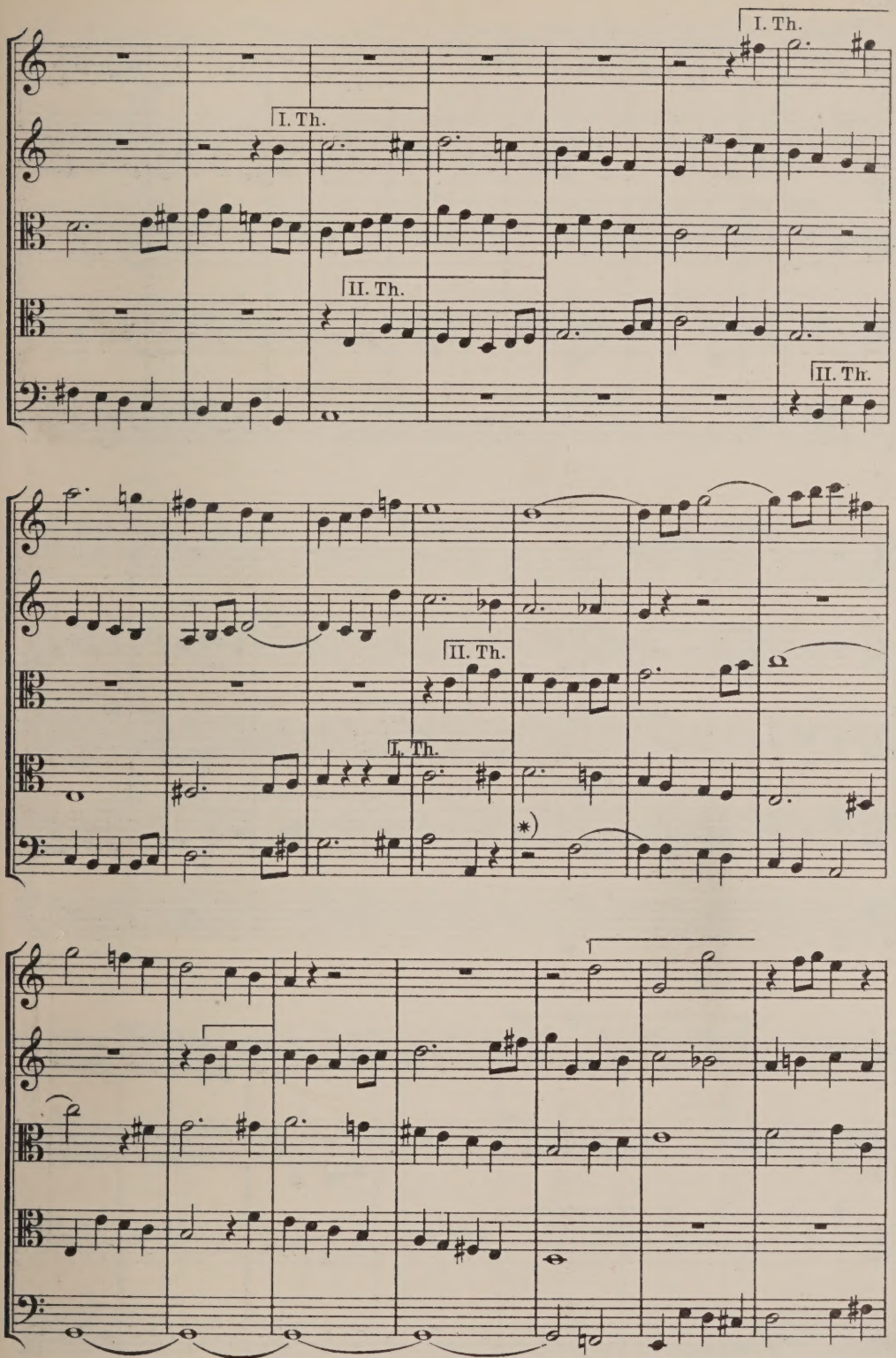


Die Herstellung von Engführungstabellen ist von größter Wichtigkeit, auch schon als Vorschule für den Kanon.

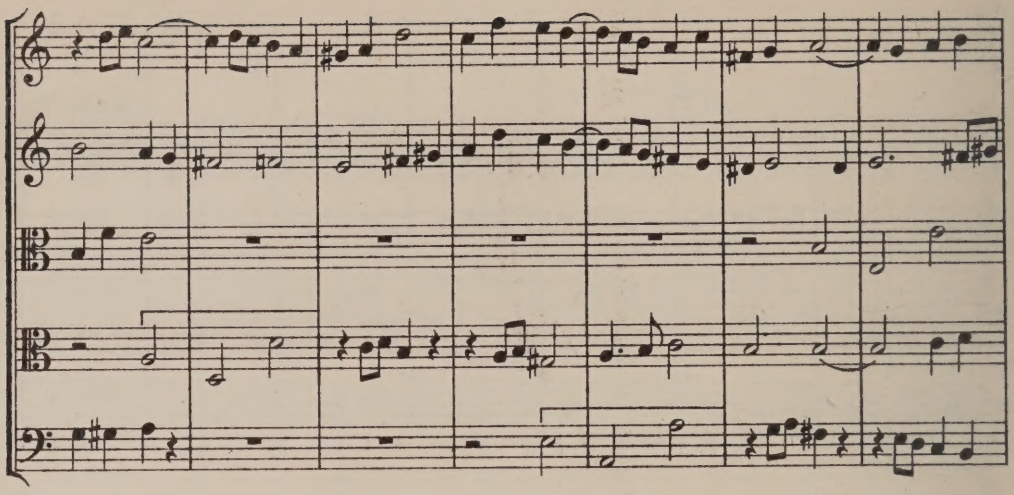
Fuge zu vier Themen.

J. Rheinberger.

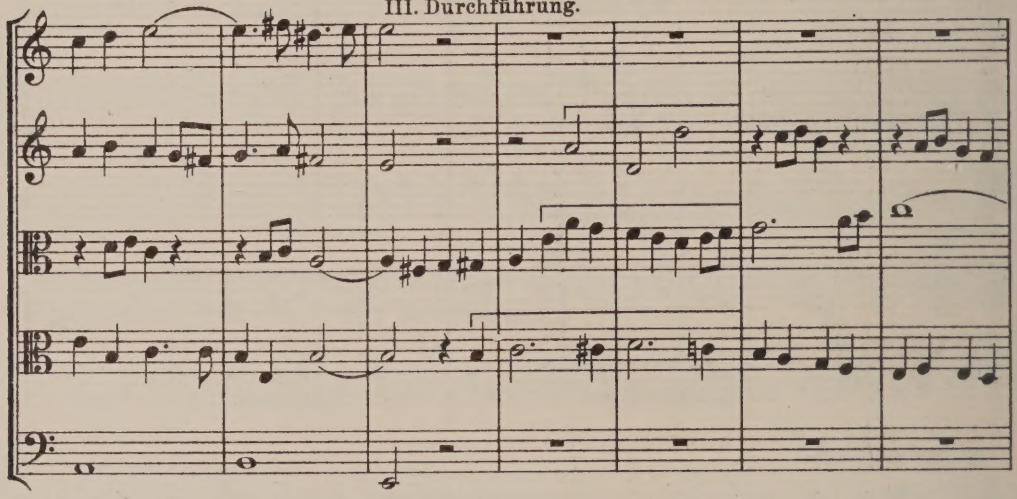


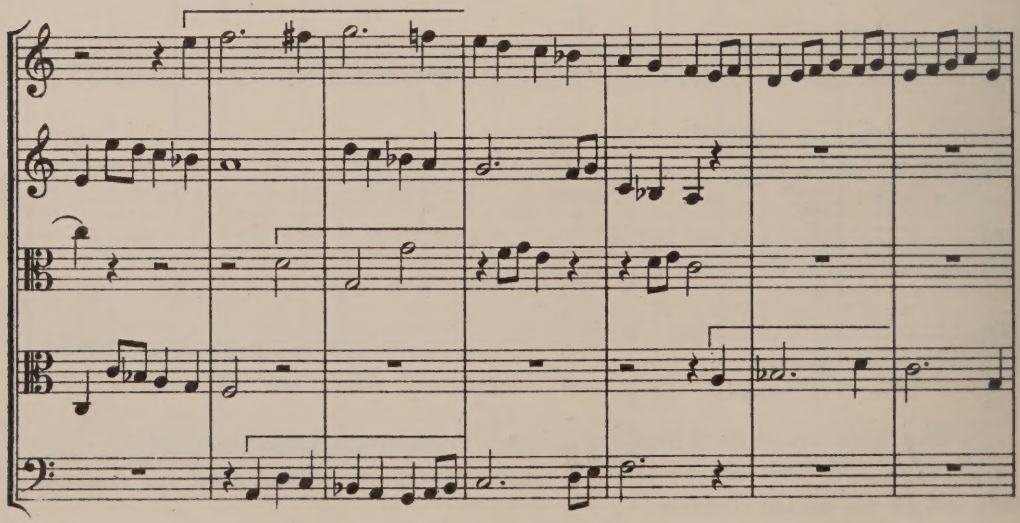


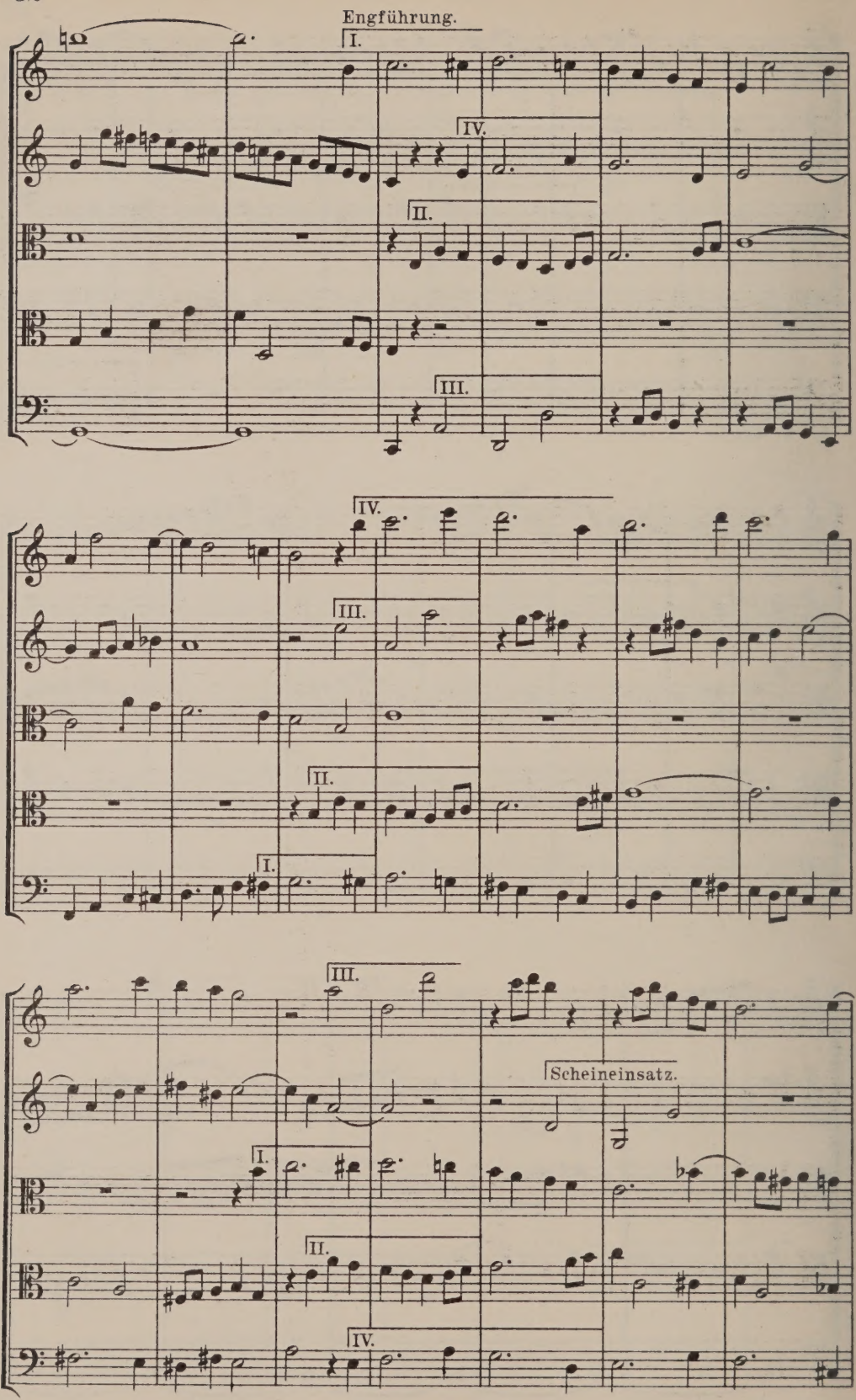
*) Von hier an sind Angaben einiger Themeneinsätze absichtlich nicht angezeigt, um dem Studierenden Gelegenheit zu geben, sich im Aufbau der Fuge zu unterrichten.

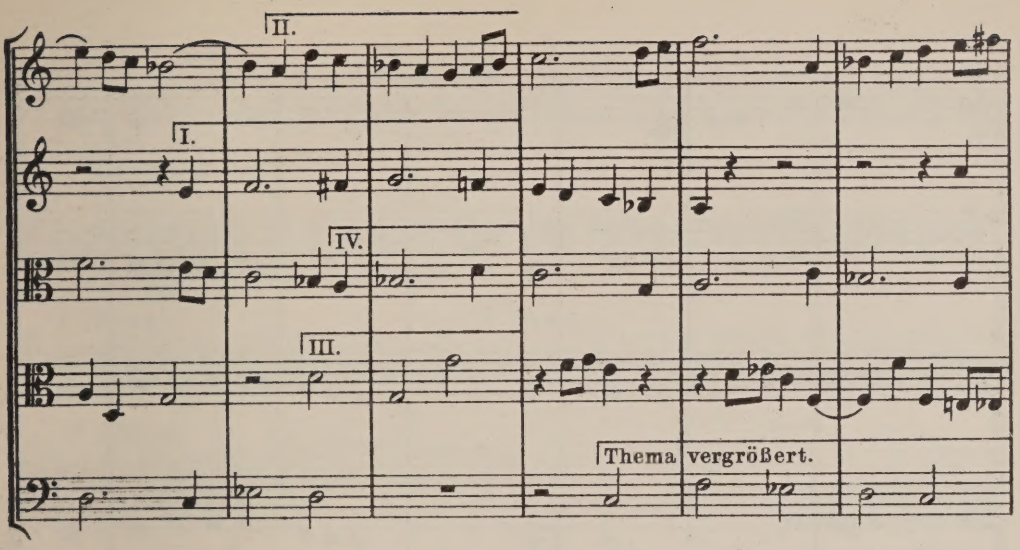


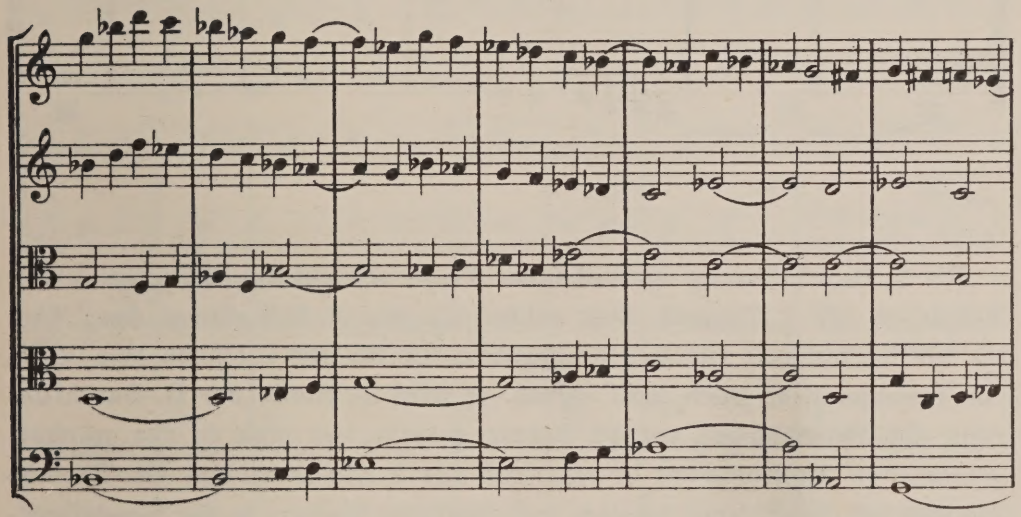
III. Durchführung.






Engführung.
I.
IV.
II.
III.
IV.
III.
II.
I.
III.
Scheineinsatz.
I.
II.
IV.


II.
I.
IV.
III.
Thema vergrößert.



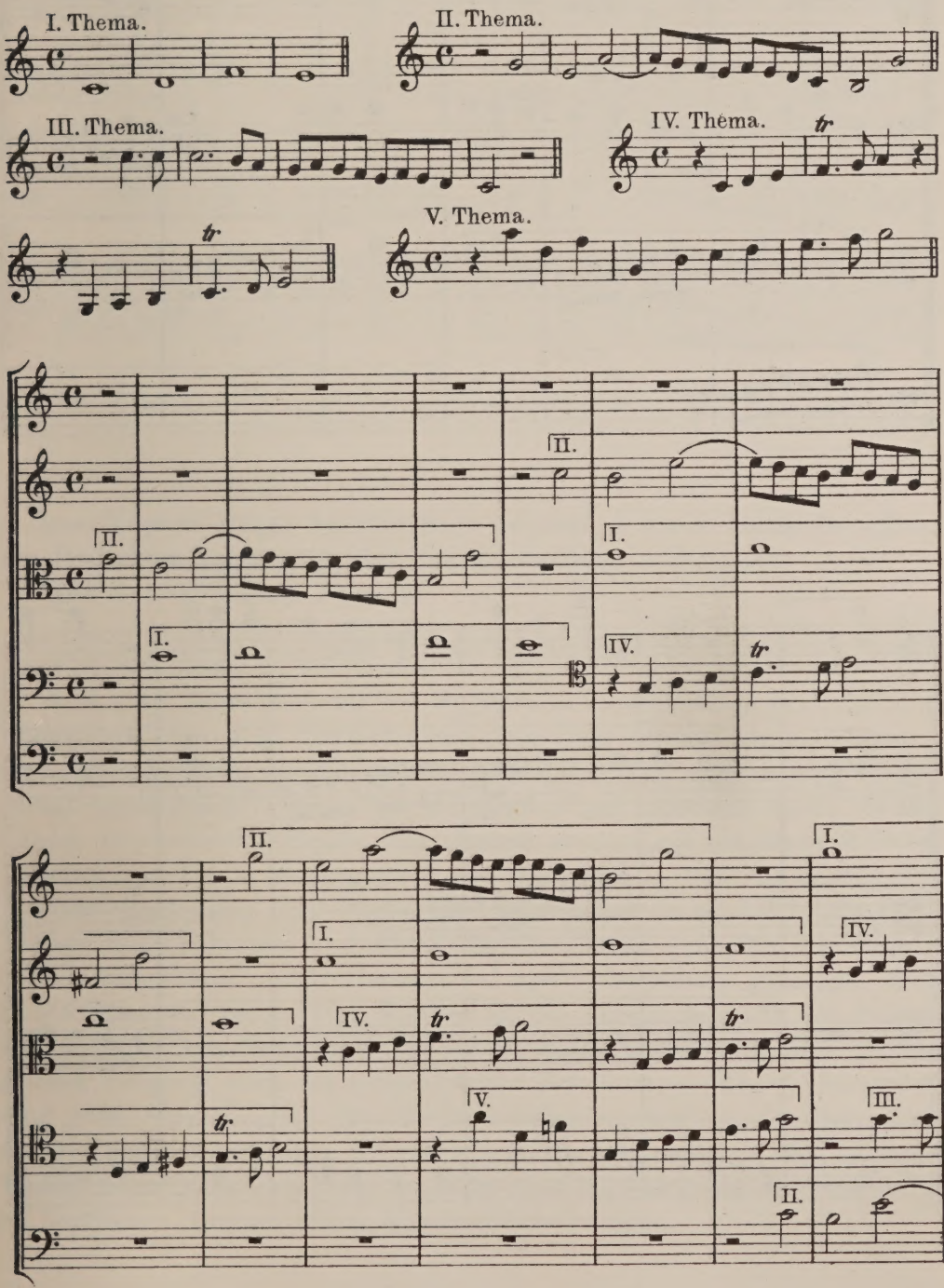
I.
II.
III.
IV.

Die I. Durchführung vorstehender Fuge besteht aus 6 regelmäßigen Einsätzen des I. Themas, dem schon von dem 2. Einsatze an das II. Thema als begleitende Stimme beigegeben ist. Da das I. Thema sich nicht zur Transposition nach Moll eignet, so wird an Stelle der II. Durchführung ein Zwischensatz von 12 Takten gesetzt, der sich in den nächstverwandten Molltonarten bewegt und aus 4 Einsätzen des III. Themas gebildet ist. Nach einer breiten, vollständigen Kadenz in der paralellverwandten Tonart E moll beginnt die III. Durchführung, welche die 3 ersten Themen vereinigt. Ein ebenfalls längerer Zwischensatz in der Tonart der Unterdominante bringt 5 Einsätze des IV. Themas, worauf ein Orgelpunkt auf der Dominante von 8 Takten die Engführung einleitet, bei welcher nun alle 4 Themen zusammentreten. Nachdem dieselben in 4 verschiedenen Umkehrungen gebracht wurden, leitet das II. Thema in der Vergrößerung im Baß mit kräftigen Modulationen (Es, As und C moll) den Schlußorgelpunkt auf der Tonika ein, auf welchem die 4 Themen noch einmal vereinigt werden, um in breit auslaufender Kadenz das ganze Stück abzuschließen.

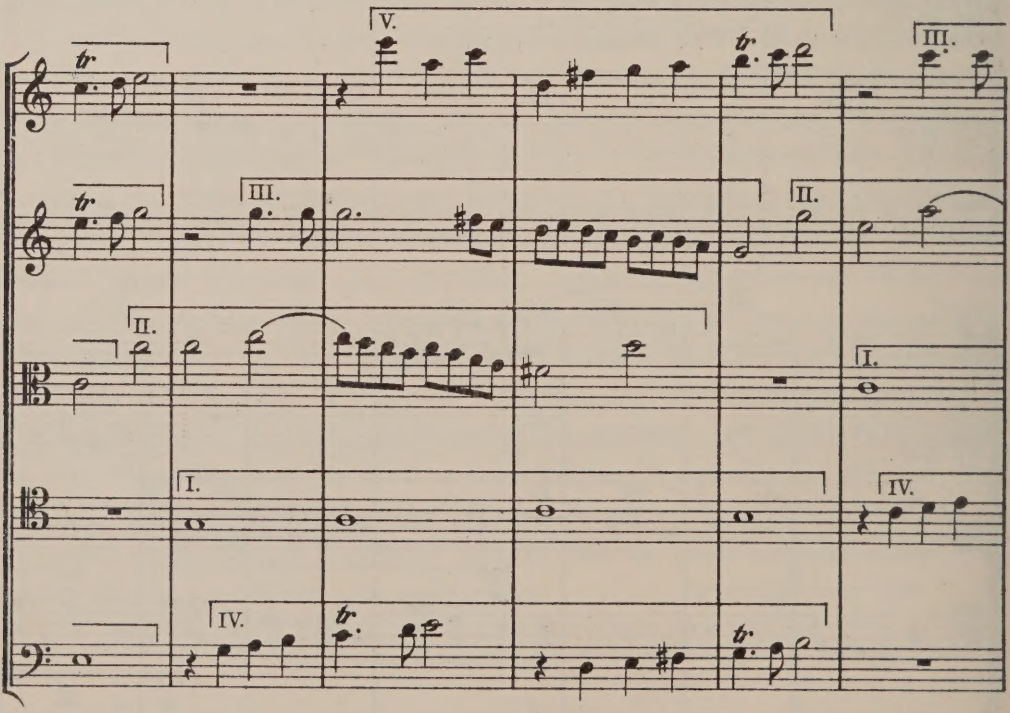
Der fünffache Kontrapunkt

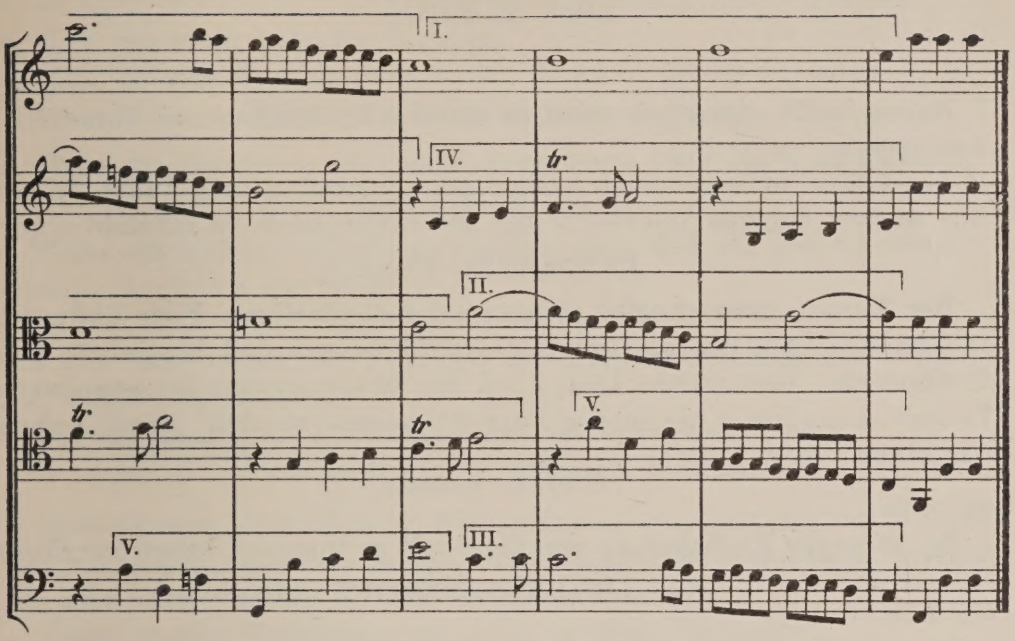
in einem Beispiele von Mozart.

Engführung aus der Fuge zu fünf Themen in der Jupiter-Symphonie von Mozart.



IV.
V.
V.
III.
II.
I.


V.
III.
III.
II.
II.
I.
I.
IV.
IV.



Zum Kapitel **Fuge** sei hier noch bemerkt, daß sehr häufig derselben ein Präludium vorausgeht, das das Hauptthema vorbereitet.

Eine Spezialität der Fuge ist

die Choralfuge.

Wird eine Choralmelodie zur Fugenform verwendet, so entsteht die Choralfuge. Sie ist zu unterscheiden vom figurierten Choral. Choralfigurationen haben wir genügend in der Lehre vom einfachen Kontrapunkt niedergelegt. Da es hier an großartigen Mustern nicht fehlt, (Bach, Mendelssohn, Hesse, Rheinberger etc.) so sei auf diese Meister verwiesen und dem Studierenden das Analysieren dieser Kunstwerke bestens empfohlen. Eine großartige Bearbeitung dieser Art ist die Choralfuge mit Präludium von Abert für Orchester; auch auf die Orgelwerke von Flügel und Gottschalg sei hier aufmerksam gemacht. Ein Studienmaterial allerersten Ranges ist die Partiturausgabe der Fugen des wohltemperierten Klavieres von F. Stade im Verlage von Steingräber, Leipzig; auch die theoretischen Erklärungen dieser Ausgabe sind ganz hervorragend. Durch diese Ausgabe wird dem Studierenden die bewunderungswürdige Meisterschaft Bachs in Bezug der konzertanten Stimmenführung erst so recht klar. Man lernt daraus mehr als an trockenen, theoretischen Auseinandersetzungen.

Der Kanon.

Kanon heißt eigentlich wörtlich übersetzt: Richtschnur, Vorschrift, Anweisung.

Ahmt eine Stimme einen halben oder ganzen oder 2 Takte, später eine andere Stimme Intervalle für Intervalle nach, so entsteht eine

kanonische Fuge.

Der Kanon unterscheidet sich von der dreiteiligen Fuge dadurch, daß er sich nicht an bestimmte Durchführungen und bestimmte modulatorische Vorschriften hält. Auch die Beantwortung des gegebenen Themas kann freier als in der Fuge behandelt werden, dann haben wir einen

freien Kanon

vor uns.

Bei strenger Nachahmung von Intervall zu Intervall haben wir einen

strengen Kanon

vor uns.

Je nach dem Intervall mit dem die imitierende Stimme eintritt, unterscheiden wir:

Kanon in der Oktave *(Diapason)* oder im Einklang;
Kanon in der Sekunde oder in der Septime;
Kanon in der Sexte oder in der Terz;
Kanon in der Quinte *(Diapente)* oder in der Quarte.

Das Hauptaugenmerk ist auf freie, selbständige melodische Stimmführung zu richten. Die imitierende Stimme ist im melodischen (freien) und harmonischen (begleitenden) Sinne aufzufassen.

Über die Stimmordnung ist zu bemerken, daß der Kanon im Einklang von demselben Stimmcharacter wie das Thema ist. Dies betrifft natürlich nur den Vokalsatz. Im Orchester z. B. können die kanonisch geführten Stimmen im Einklang verschiedenen Stimmcharacter haben. So kann z. B. der Violine im Einklang die Oboe oder Flöte antworten.

Im Vokalsatz gestaltet sich im Kanon des Einklanges die Stimmordnung wie folgt:

Sopran – Sopran,
Alt – Alt,
Tenor – Tenor,
Baß – Baß.

Im Kanon der Oktave:

Sopran – Tenor,
Alt – Baß oder umgekehrt.

Im Kanon der Quinte oder Quarte:

Sopran – Alt,
Alt – Tenor,
Tenor – Baß oder umgekehrt.

Je nach der Anzahl der imitierenden Stimmen unterscheiden wir: 2, 3, 4 und mehrstimmige Kanons.

Eine strenge Nachahmung in der Umkehrung ergibt einen

Kanon in der Gegenbewegung.

Wenn ein Kanon in die Quinte konsequent moduliert, so entsteht

der Zirkelkanon.

Kann ein Kanon fortgeführt werden, ohne daß ein Schluß nötig erscheint, so haben wir einen

unendlichen Kanon

vor uns. Man nennt ihn auch den geschlossenen Kanon (das Perpetuum mobile der Musik).

Ist der Kanon vollständig notiert, so nennen wir ihn

vollständigen, offenen Kanon.

Rätselkanon, Krebskanon, Spiegelkanon etc. gehören nach unseren modernen Begriffen zu den unkünstlerischen Spielereien und sollen hier keine weitere Berücksichtigung finden.

Unser großer Beethoven vermerkt darüber Folgendes:

„Noch viel mystischer erscheint der Rätselkanon. Da finden sich meistens weder Zeichen, noch Zahlen, noch Buchstaben; oft sogar kein Schlüssel. Da heißt es denn alles fein erraten, und so lange probieren und spintisieren, bis man mit Ödips Scharfsinn aufs Woher kommt und die wahren Antworten in harmonischer Reinheit ausfallen. Man muß den Gedanken in alle Ober- und Unterintervalle versetzen, nach der Umkehrung und Gegenbewegung, durch Einmischung von Suspiren und Pausen, krebsgängig und rückgängig verkehrt, vergrößert oder verkleinert, selbst die veralteten Schlüssel, den Mezzosopran und Bariton oder hohen Baß, nicht unbeachtet lassen, um den gordischen Knoten zu lösen, wobei man sichs leider nicht so bequem machen kann wie der Sohn des macedonischen Philipp. — Und was hat man endlich davon? Multum clamoris, parum lanae. (Viel Geschrei — wenig Wolle.) — Werde mich auch vielleicht einmal darin versuchen, wenn ich gerade eben nichts Vernünftigeres zu tun weiß. Jetzt bin ich, Gott sei Dank! noch nicht in diesem Falle, und vermeine, es dürfte wohl noch hübsch lange damit Zeit haben."

Der Kanon ist die strengste Form der Nachahmung und die höchste Konsequenz aller kontrapunktischen Arten. In ihm vereinigt sich die höchste Kunst der Harmoniesierung mit dem einfachen, doppelten, dreifachen etc. Kontrapunkt. Er ist die Spitze des polyphonen Satzes.

Die verschiedenen Arten von Kanons seien in Beispielen dargestellt.

I. Freie kanonische Nachahmung.

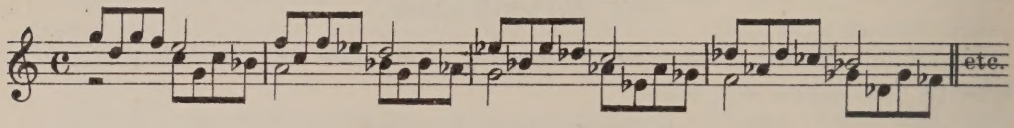
Würden wir dieses Beispiel fortsetzen, so wäre ersichtlich, daß wir zugleich einen:

II. Zirkelkanon

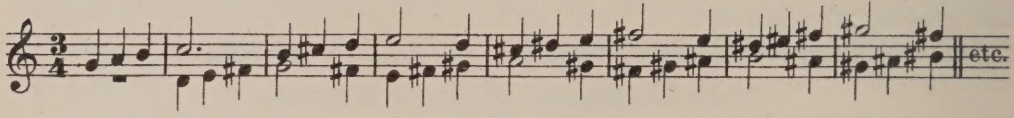
erhalten würden.

Wir unterscheiden 2 Arten von Zirkelkanons:

a) Von Unterdominante zu Unterdominante.

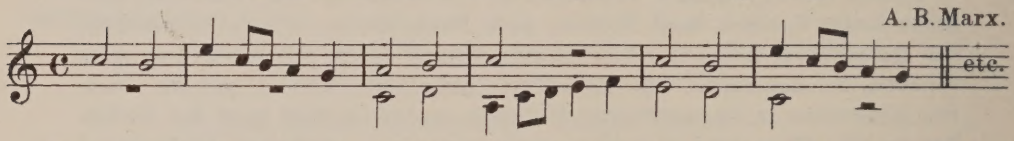


b) Von Oberdominante zu Oberdominante.



Daß hierdurch weiter nichts als veraltete, häßliche Quintenzirkelfortschreitungen entstehen, ist ersichtlich, und wir bezeichnen diese Tonfolgen mit den Namen: „Schusterfleck oder auch Rosalinde."

III. Kanon in der Gegenbewegung.



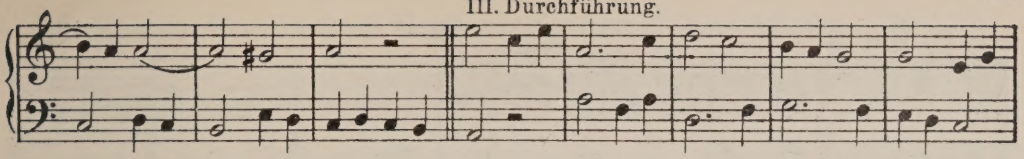
Das ist ein freier, rein imitierender Kanon in der Umkehrung. Beim strengen Kanon wird von der zweiten Stimme das Thema streng fortgeführt und die andere Stimme als streng nachahmend behandelt, zum Unterschiede vom vorstehenden Beispiel.

Durch Unterbrechung des Kanons entsteht:

IV. Die kanonische Fuge,

eine solche stehe hier.

III. Durchführung.

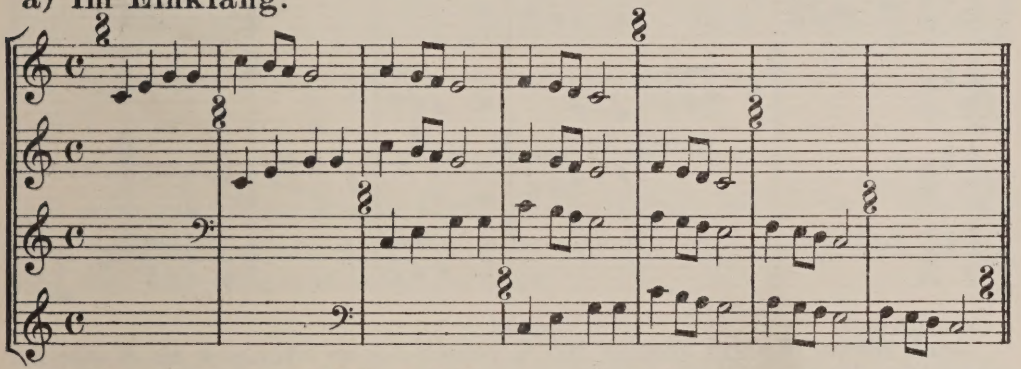


Kadenz.

Im zweistimmigen Kanon werden verdeckte Quinten, verdeckte Oktaven, leere Quinteinsätze, leere Quart- und Oktaveinsätze nicht berücksichtigt. Diese Art Musik entspricht dem Charakter nach dem Klangsystem der alten italienischen Schule. Unser modernes Ohr wird manche befremdende Härte in diesen Klängen finden.

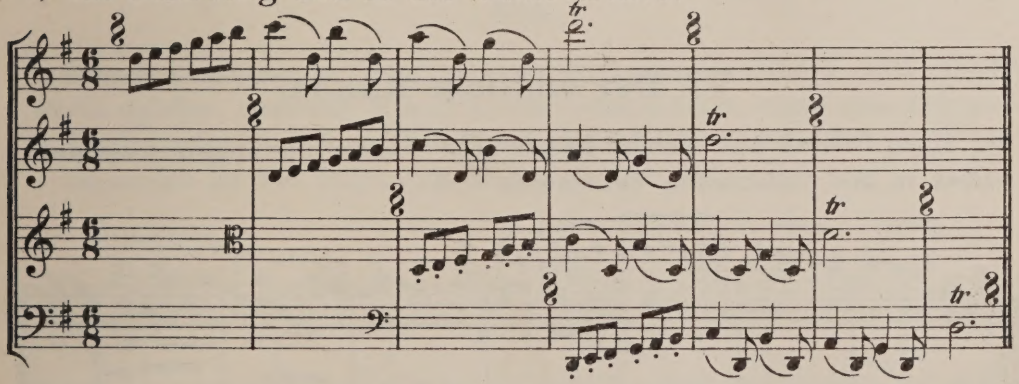
V. Ewiger, unendlicher Kanon.

a) Im Einklang.



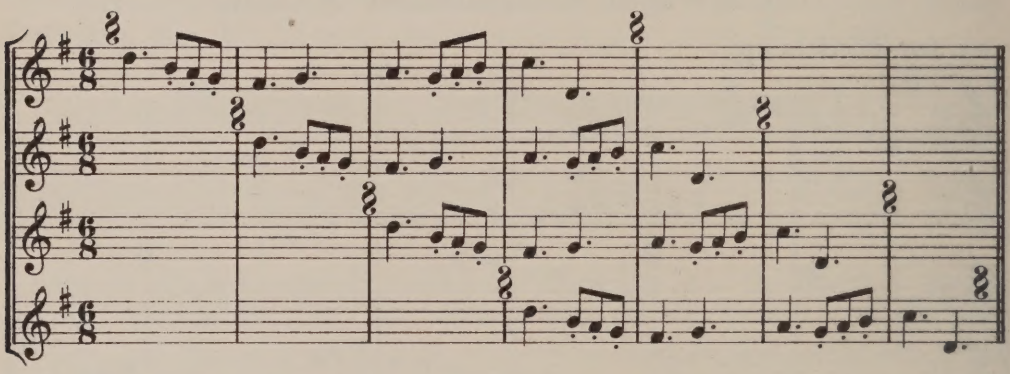
In diesem Kanon bilden sich fortgesetzt Quintenparallelen, die aber nicht hörbar sind. Wir haben es hier also mit sogenannten Marxschen „Augenquinten" zu tun.

b) Im Einklang und in der Unteroktave.

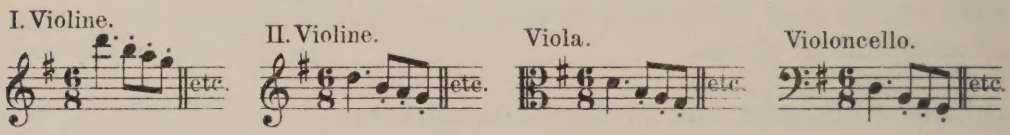


Dieser Kanon kann auch im Einklang verwendet werden, z. B. für 4 Violinen oder 4 Violen oder 4 Violoncelli. Dasselbe ist mit folgendem Kanon der Fall in umgekehrter Weise.

Dieser vorstehende, unendliche Kanon könnte auch für 4 verschiedene Stimmen als Kanon in der Unteroktave behandelt, d. h. instrumentiert werden.

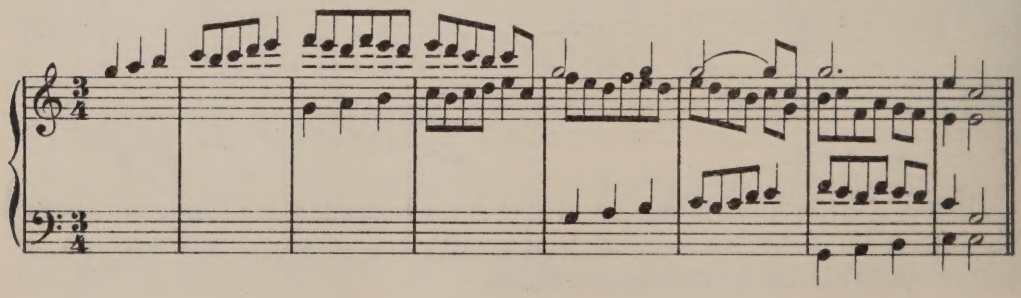


Auch dieser Kanon könnte für 4 verschiedene Stimmen als Kanon der Unteroktave verwendet werden.



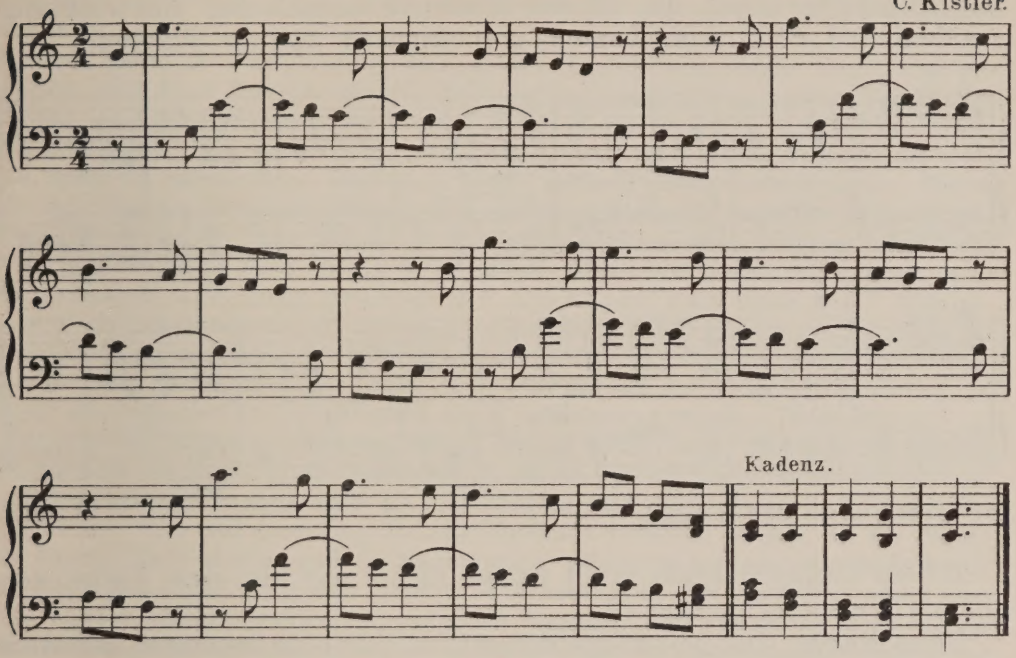
VI. Der endliche Kanon,

der einen Schluß hat. Solche kanonische Stimmführungen kommen selbst in der einfachsten Tanzmusik vor.



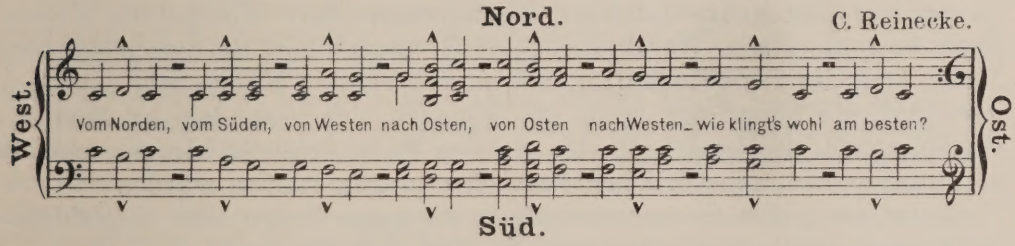
Endlicher Kanon (mit Kadenz) in der Unteroktave.

C. Kistler.



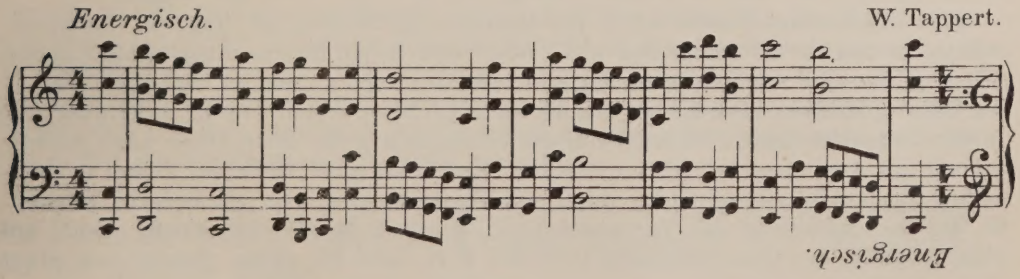
VII. Der Krebskanon

hat mit dem Spiegelkanon insofern Ähnlichkeit, weil er von vorwärts und rückwärts gespielt werden kann. Beethoven hat in seiner Sonate Op. 106 ein solches Muster geliefert.

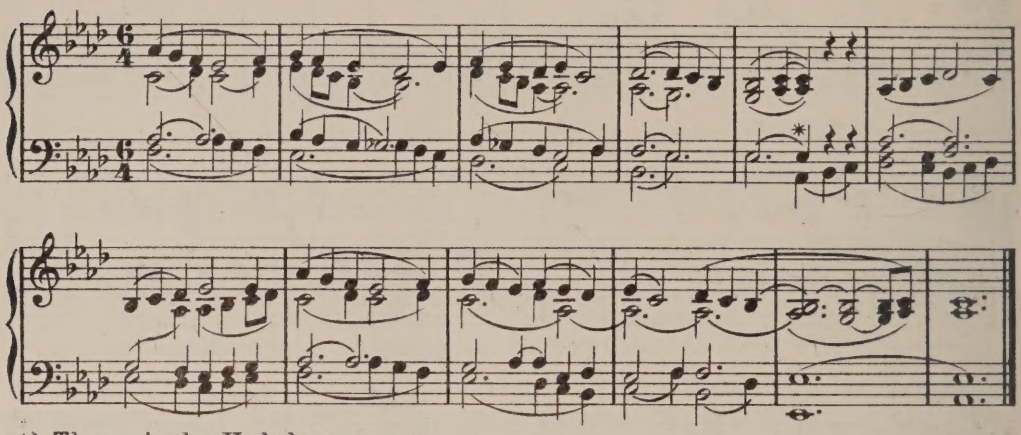


Dieses vorstehende Beispiel kann man von vorwärts und rückwärts spielen, derselbe Klang kommt auch heraus, wenn man das ganze Buch umdreht und auf den Kopf stellt.

Dasselbe ist bei folgendem Beispiele der Fall.



Beim Studium hat man zu unterscheiden zwischen freien imitierenden Stimmführungen, die oft den Eindruck kanonischer Entwicklung machen, und wirklichen Kanons; z. B. Richard Wagner, Parsival.



*) Thema in der Umkehrung.

Dieses ganze Gebilde stellt weiter nichts dar als eine Folge von imitatorischen Sequenzen.

Beim Kanon sind besonders diejenigen Takte zu beachten, die dem Tonstücke neues Gedankenmaterial zuführen. Auch bezüglich der Modulation ist äußerste Vorsicht geboten.

Der Kanon findet in allen Musikgattungen Anwendung: in der Kirchenmusik, Oper, im Oratorium, im Quartett, Duett, in der Symphonie, Suite, kurzum in allen Musikformen.

Beispiele: Palestrina, Orlando, Händel, Bach, Clementi, Mozart, Haydn, Beethoven, überhaupt alle Meister der klassischen Richtung. In neuerer Zeit haben Lachner, Rheinberger, Raff, Klengel die Kanonform, besonders was Wohlklang betrifft, ausgebildet. Bei diesen Meistern findet sich die freie Imitation mit dem strengen Kanon sehr glücklich vereinigt, sie lösen sich beide ab, ergänzen sich besonders an Modulationspunkten, die innerhalb der starren Form schlecht klingen und oft zu gewaltsamen, unnatürlichen Fortschreitungen führen würden.

So ist es z. B. beim zweistimmigen strengen Kanon sehr empfehlenswert, eine dritte, freiimitierende Stimme hinzuzufügen.

Den schönsten Kanon hat unstreitig in neuester Zeit Josef Rheinberger in seinem herrlichen Requiem geschaffen.

Wir haben noch allgemeine Regeln und die so häufigen Ausnahmen bei Herstellung eines Kanons festzustellen und verwenden hierzu eine nicht zu übertreffende Abhandlung von Franz Witt. Er sagt:

„Im allgemeinen finden wir in den kanonischen Werken der jüngeren Komponisten meist nur zweistimmige von einer oder mehr freien Stimmen begleitete Kanons. Mit Vorliebe wird der Kanon in den schwierigsten Intervallen, im Einklange und in der Oktave, kultiviert. Der Kanon in allen anderen Intervallen, sowohl in gerader wie in der Gegenbewegung, verlangt nur die Nachahmung der Note. Diese kann (selbstredend mit Ausnahme von chromatischen Tonfolgen) nach Belieben genau in demselben Intervalle gegeben oder durch ein Versetzungszeichen verändert werden. So darf beispielsweise der Terzenschritt C-E mit E-G, also die große Terz mit einer kleinen, der Quartenschnitt C-F mit F-H, also die reine Quarte mit einer

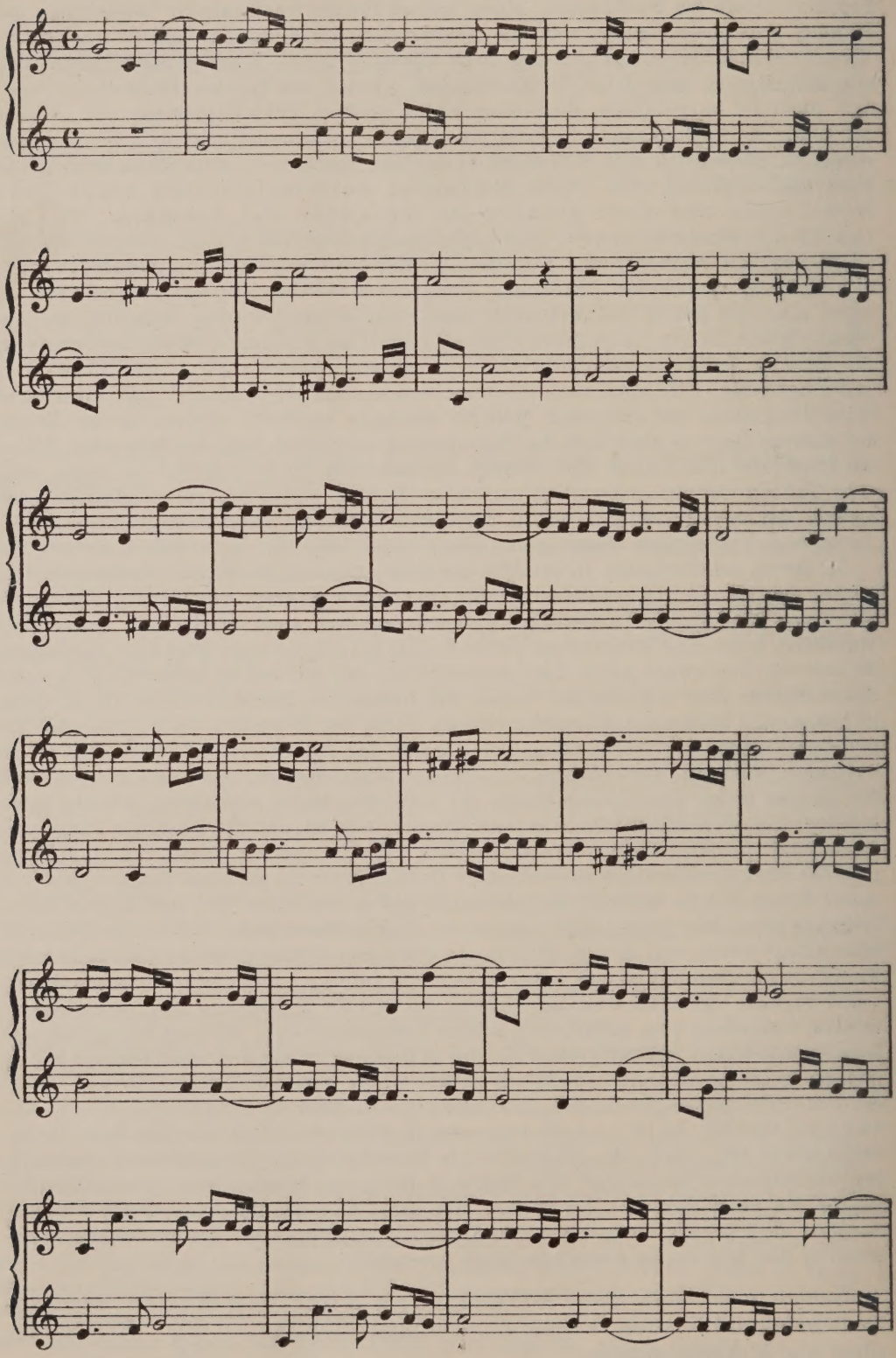
übermäßigen beantwortet werden. Aus dieser Freiheit der Beantwortung entsteht auch eine wesentliche Erleichterung der Modulation, resp. der Rückkehr in die Haupttonart. In gewissen Intervallen, z. B. in der Quarte, der Quinte, der Sekunde und Septime, bietet die Nachahmung einen Anhalt für die harmonische Begleitung des Kanons. Auf diese Vorteile muß die Nachahmung im Einklange und in der Oktave Verzicht leisten. Hier muß jederzeit ganz streng C mit C, B mit B, natürlicher Ton mit natürlichem, alterierter mit alteriertem, Leitton mit Leitton beantwortet werden. Auch die harmonische Begleitung bietet größere Schwierigkeiten dar. Wollte der Autor die nachahmende Stimme mit derselben Harmonie begleiten, wie die führende, so würde sich eine Monotonie bemerkbar machen, die dem Hörer bald drükkend und ermüdend wird. Ganz besondere Schwierigkeiten zeigt jede Modulation und noch größere die Rückkehr aus fremden Tonarten in die Grundtonart. Diese Schwierigkeiten werden am leichtesten besiegt, wenn die nachahmende Stimme der führenden sozusagen auf dem Fuße folgt, d. h. mit dem technischen Ausdrucke, wenn der Kanon so eng als möglich ist. Je enger aber der Kanon geführt wird, umso schwieriger ist seine Führung, und am schwierigsten ist sie (in gerader Taktart zumal) nach einem Viertel, weil dann in der Melodie der Nachahmung das Arsis wird, was in der Hauptstimme Thesis war, und umgekehrt. Hier muß auch die verschiedenartige rhythmische und metrische Gliederung einer und derselben Melodie durchaus verdeckt werden. In der Natur des Kanons liegt es aber, daß die Nachahmung möglichst bald der führenden Stimme folge. Der Hörer kann eine strenge Nachahmung, die erst nach vier, sechs oder acht Takten eintritt, schwerlich verfolgen. Kanons dieser Art gelten gleichwie die meisten der in Schulbüchern behufs der ersten Übung im mehrstimmigen Gesange zur Anwendung kommenden sogenannten Singkanons nicht als eigentliche Kunstkanons.

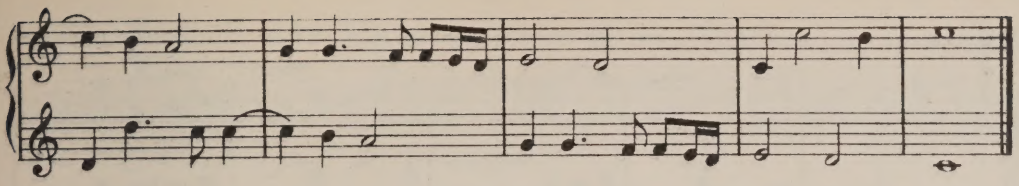
In diesen schwierigsten Intervallen des Einklangs und der Oktave sind nun in den letzten Jahren eine überraschend große Anzahl von Werken erschienen, die nicht blos durch ihre kunstvolle Form bei Kennern, sondern auch durch ihren Inhalt bei Musikern, Laien und Dilettanten vielen Beifall gefunden haben. Fast alle namhaften Meister der Gegenwart haben dazu beigesteuert, und wir haben mehrsätzige symphonische Werke für Orchester, als Suiten und Serenaden, Charakterstücke für Klavier, zweistimmige Lieder mit Klavierbegleitung, Chöre für Frauenstimmen, Duos für Piano und Violine, Klaviermusik zu vier Händen und noch viele andere Werke meist weltlicher Musik für verschiedene ausführende Mittel. Gerade aber der Umstand, daß die meisten dieser kanonischen Werke der weltlichen Musik angehören, daß wir ganz modernen musikalischen Inhalt in ihnen finden, beweist, daß die strengste, die gebundenste, die sprödeste aller kontrapunktischen Kunstformen, der Kanon, sich als vollkommen für den gegenwärtigen musikalischen Gefühlsausdruck geeignet zeigt, sobald der Autor diesen Stil so vollkommen beherrscht, daß er sich seiner frei und ungezwungen bedienen kann. Man wende doch ja nicht ein, daß in diesem Stile die freie Schaffenskraft lahm gelegt werde, weil die eine Melodie an die andere streng gebunden sei. Dergleichen Einwürfe scheinen uns ebenso unberechtigt, als wollte man behaupten, die musikalischen Formen legten der Phantasie Zwang auf oder die Verwendung von Naturinstrumenten verhindere eine vollkommen schöne Instrumentation, während doch gerade die herrlichsten Werke unserer großen Meister sich streng an die bewußten Formen halten und große Instrumentisten wie Mendelssohn, Weber und Auber sich oft und gern der Naturinstrumente bedienten. Geradeso wie hier die Beschränkung anregend wirkt, so ist es auch beim streng-polyphonischen Stile der Fall. Hauptmann nennt ihn „eine sich selbst bildende Sprache zu charakteristischem Ausdruck der musikalischen Gedanken." Wir finden in den guten Werken aller unserer Zeitgenossen ein polyphonisches Empfinden, und nicht blos der kunstverständige Hörer, sondern auch der Laie empfängt den Eindruck polyphonischer Kombinationen, auch wenn er das Kunstvolle derselben nicht versteht."

Nachdem wir nun das Allgemeine über den Kanon erschöpfend behandelt haben, sollen noch einige Beispiele zur Belehrung über die Materie folgen.

I. Kanon im Einklang.

A. Bertalotti.

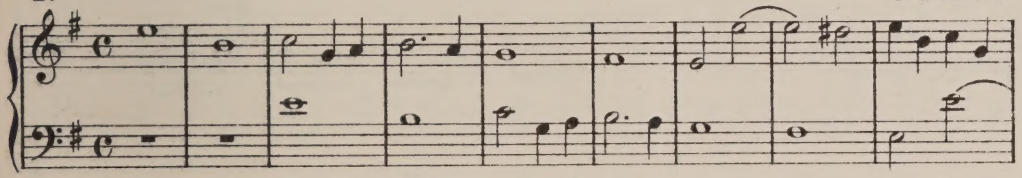


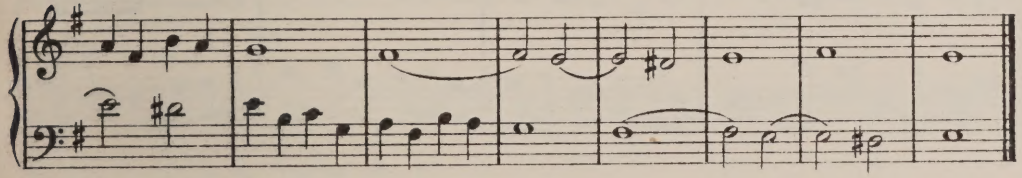


Dieser Kanon kann auch als Unteroktavkanon behandelt werden, indem man die Unterstimme eine Oktave tiefer transponiert.

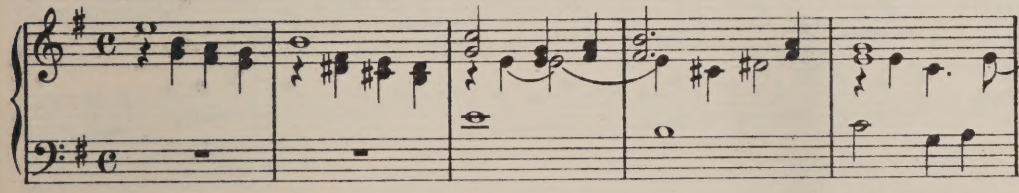
II. Kanon der Unteroktave.

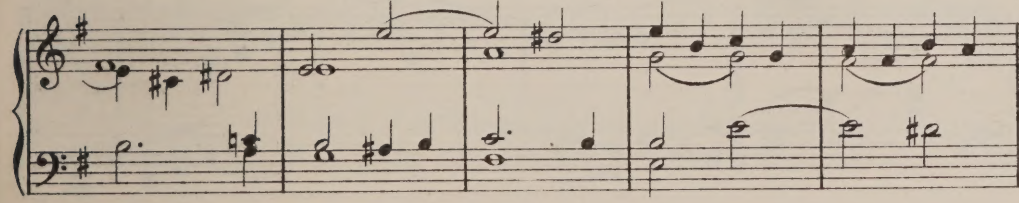
1. C. Kistler.

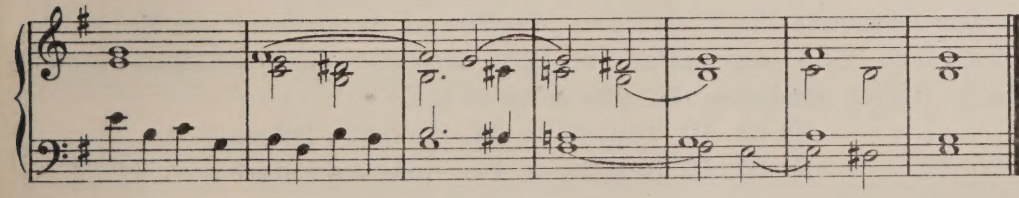




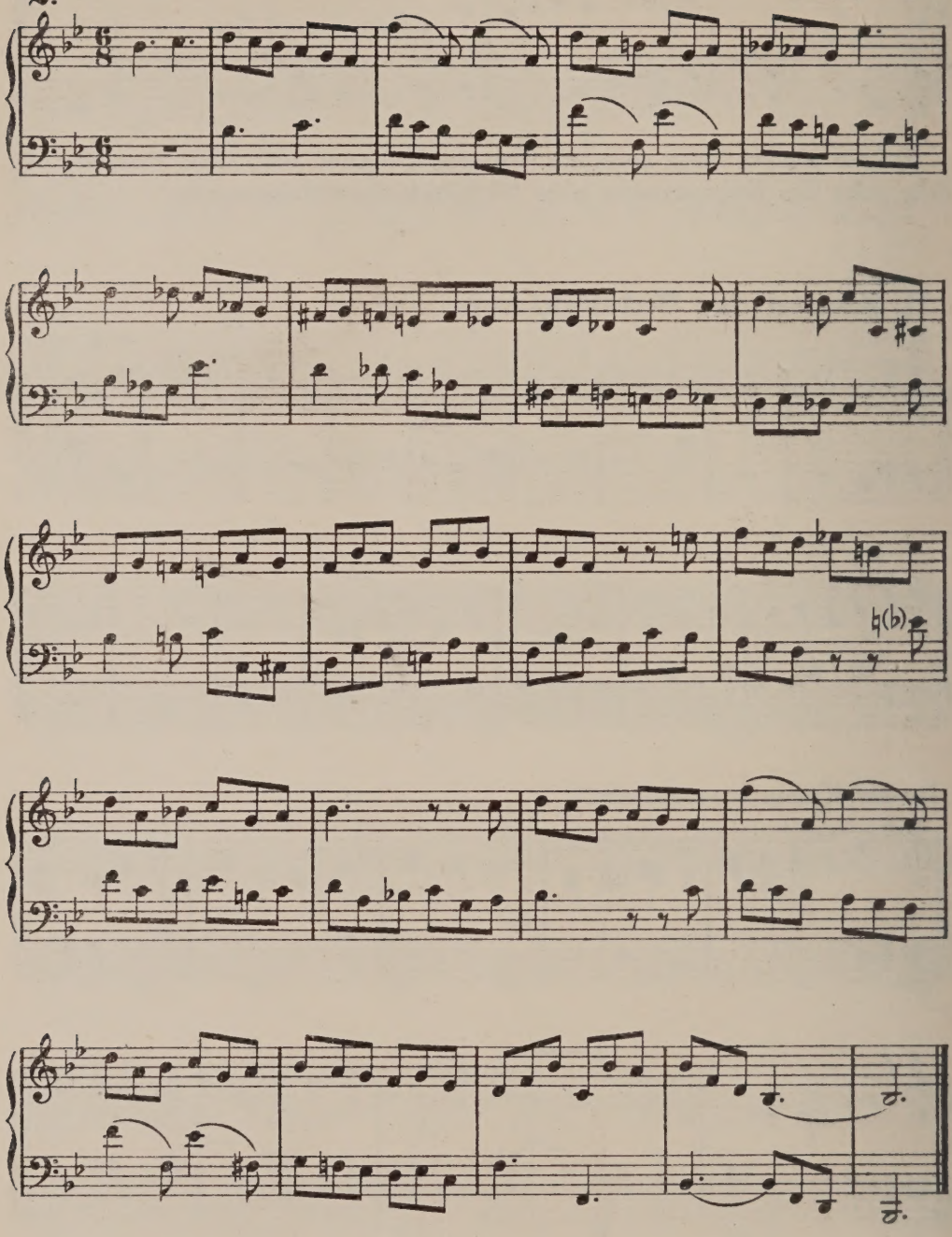
Dieser Kanon harmoniesiert.







2. J. Rheinberger.

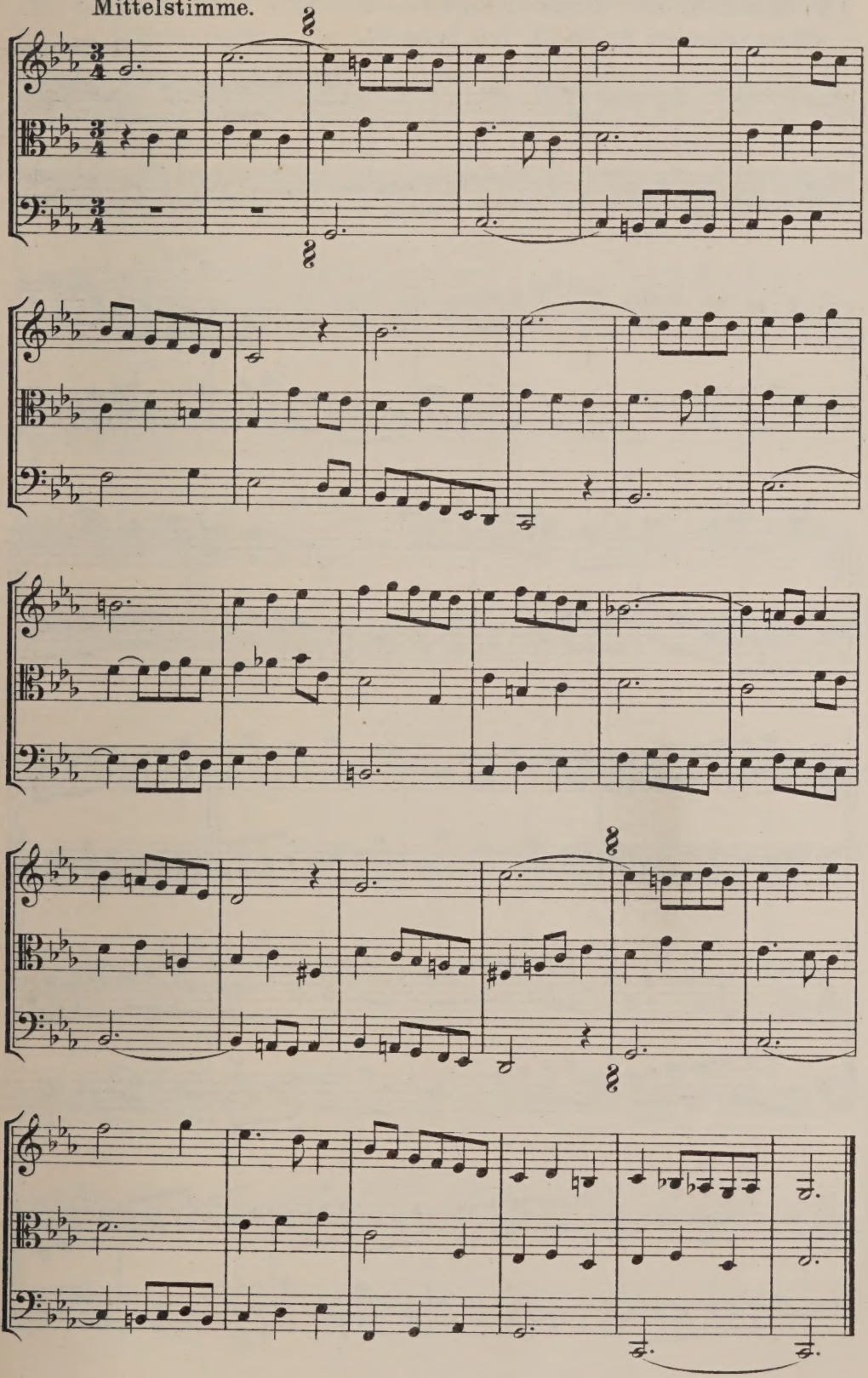


Der Lernende möge sich den *„Gradus ad Parnassum“* von Muzio Clementi (geb. 1752) anschaffen und ganz besonders die prächtigen Kanons darin fleißig studieren. Hierher gehören z. B.:

№ 63. III. Teil, Seite 34. Ausgabe Peters.

№ 67. III. Teil, Seite 44. Ausgabe Peters.

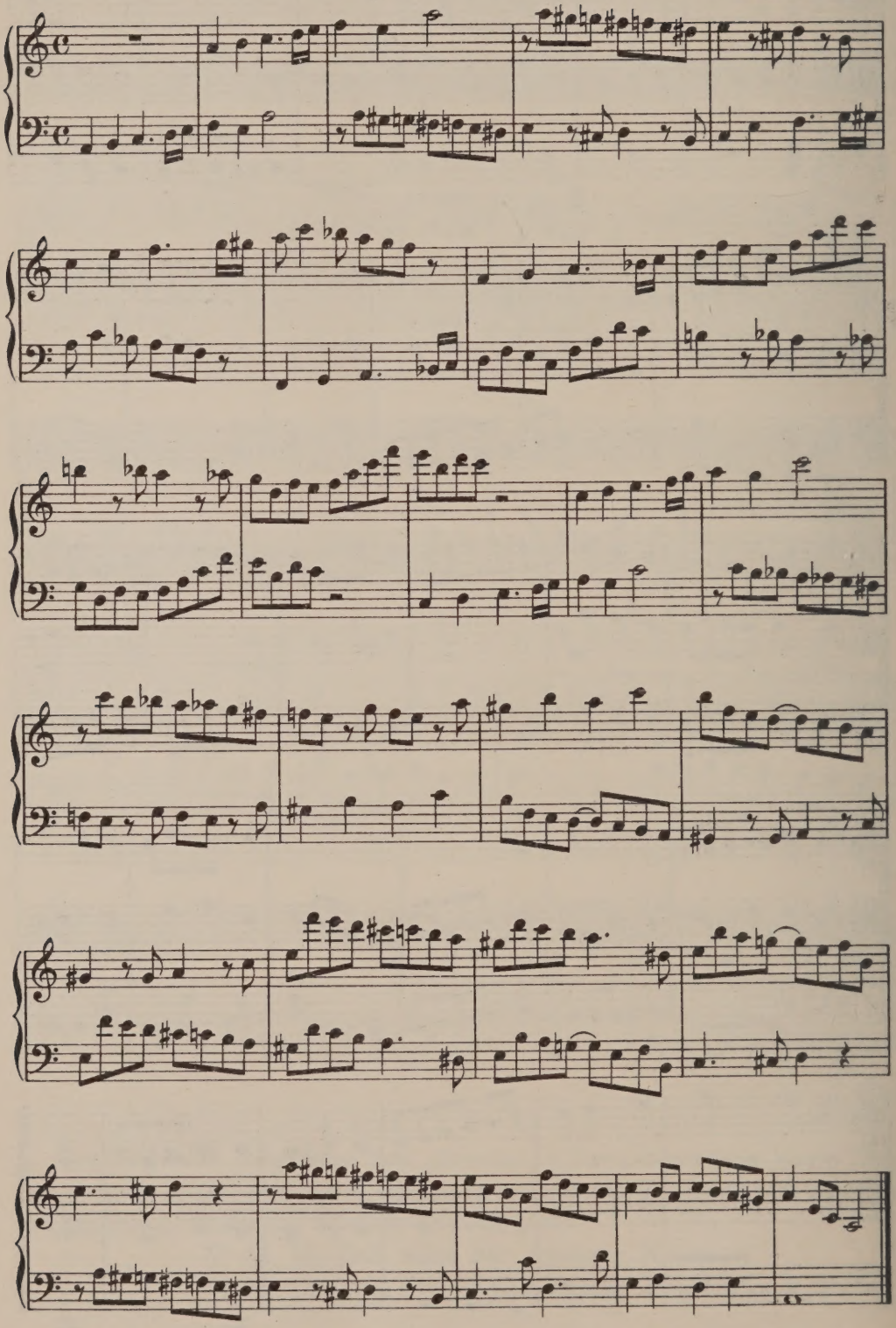
III. Kanon der Unteroktave zu zwei Stimmen mit einer freien Mittelstimme.



IV. Kanon der Oberoktave.

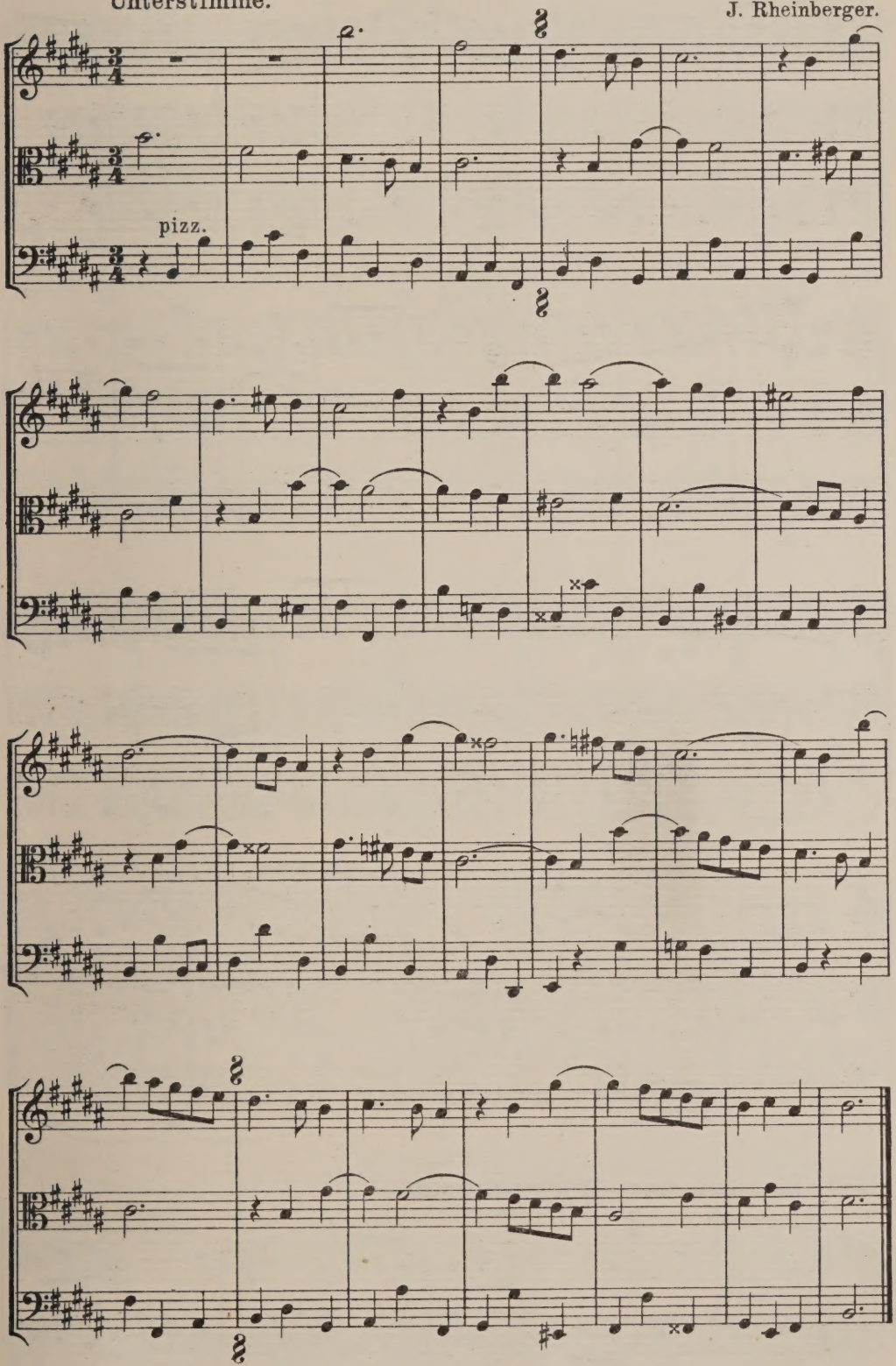
Siehe Clementi Nº 75. III. Teil, Seite 61.

J. Rheinberger.

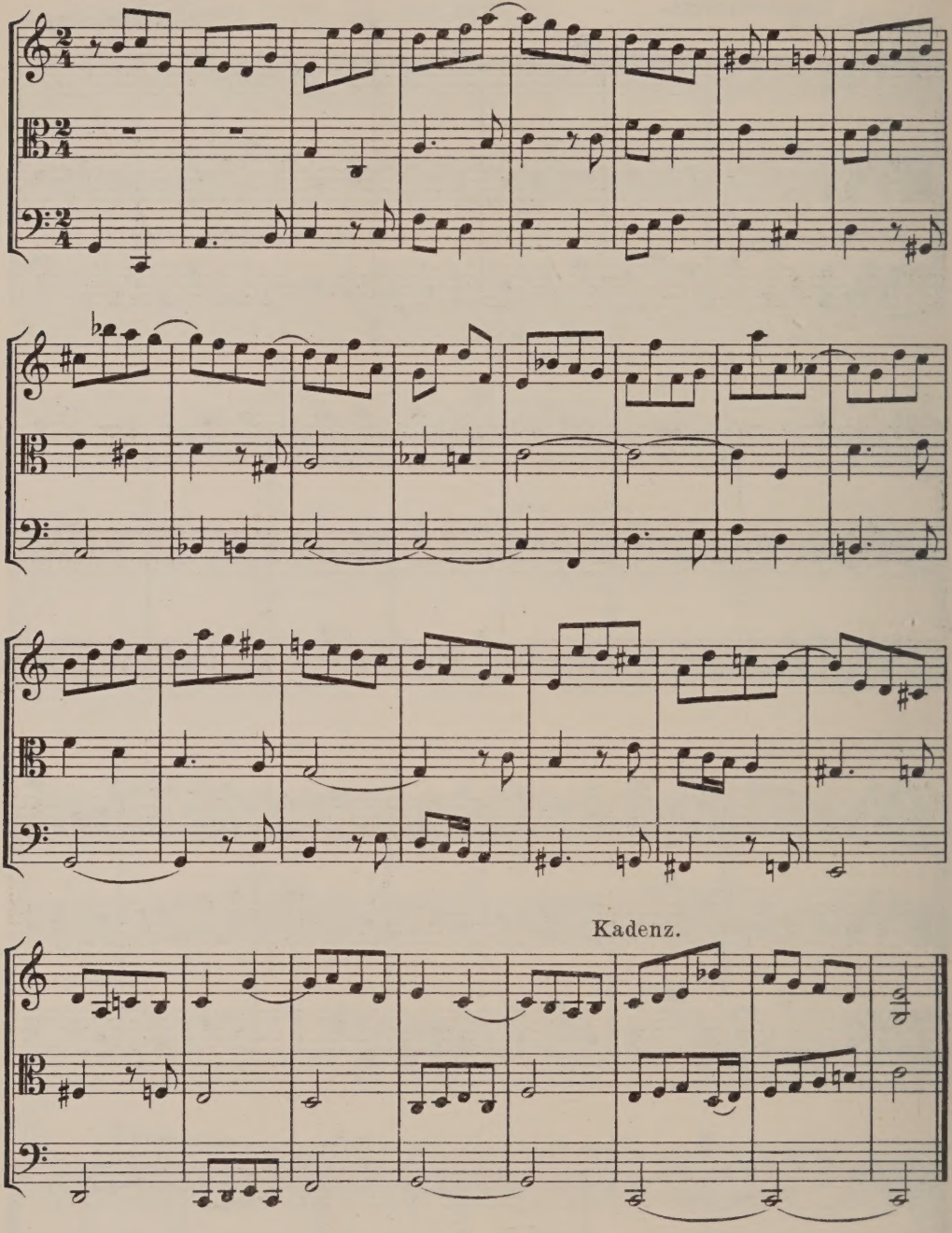


V. Kanon der Oberoktave zu zwei Stimmen mit einer freien Unterstimme.

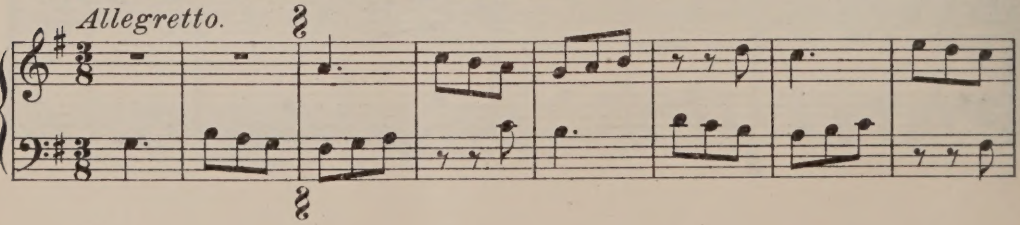
J. Rheinberger.

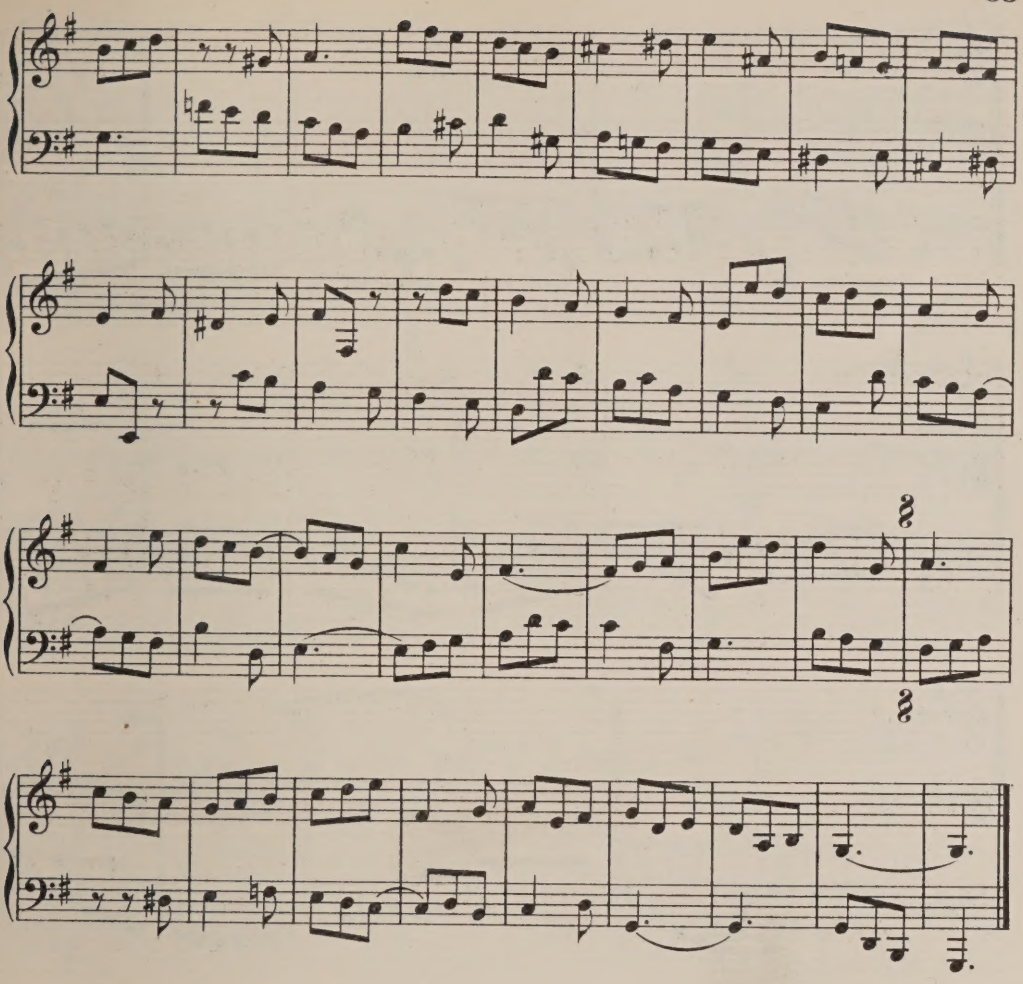


VI. Kanon der Oberoktave in den zwei Unterstimmen mit einer freien Oberstimme.

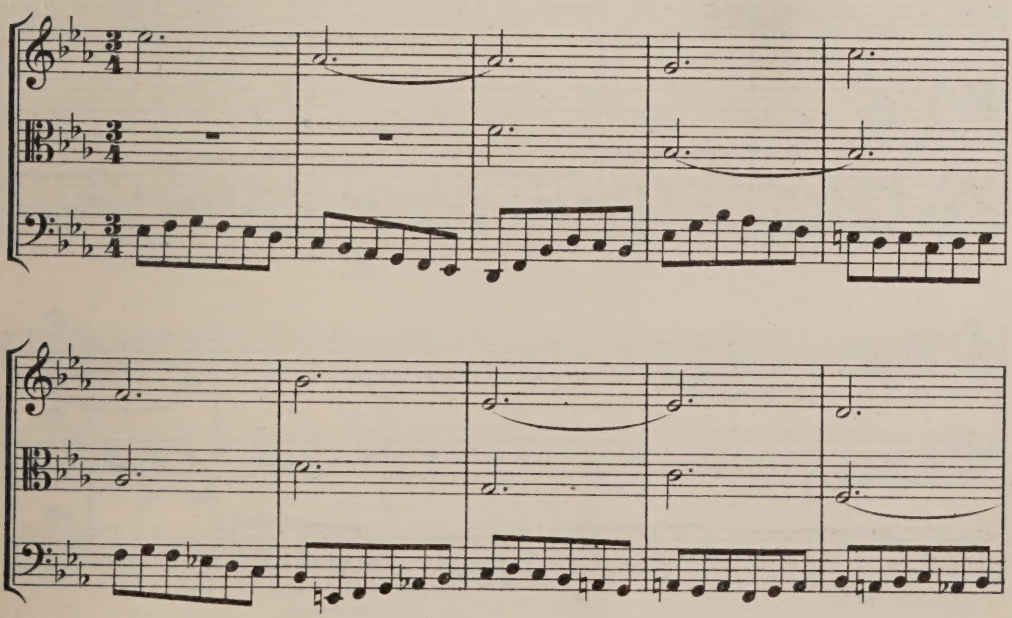


VII. Kanon der Obersekunde.

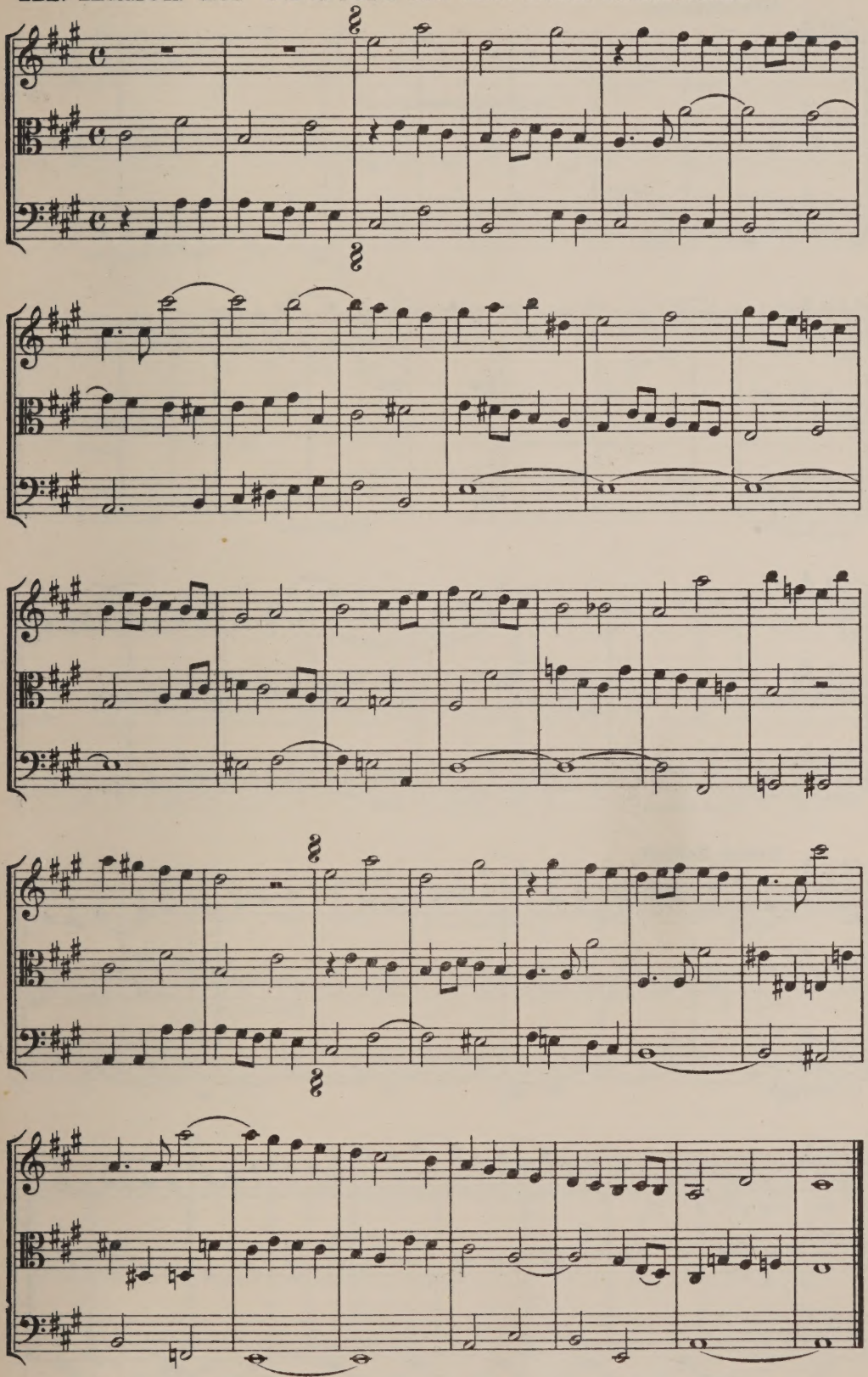




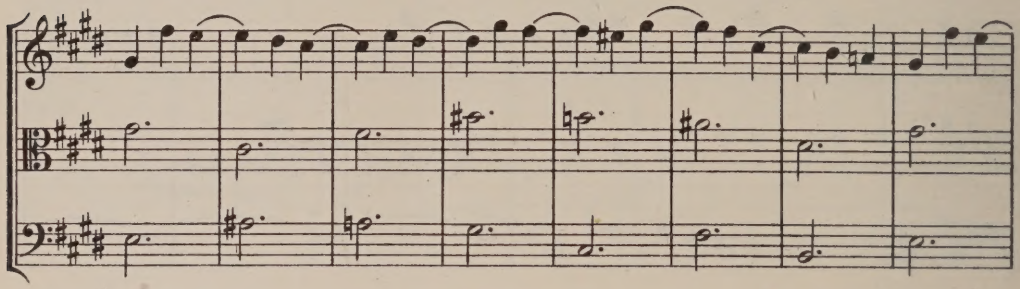
VIII. Kanon der Unterseptime mit einer freien Unterstimme.

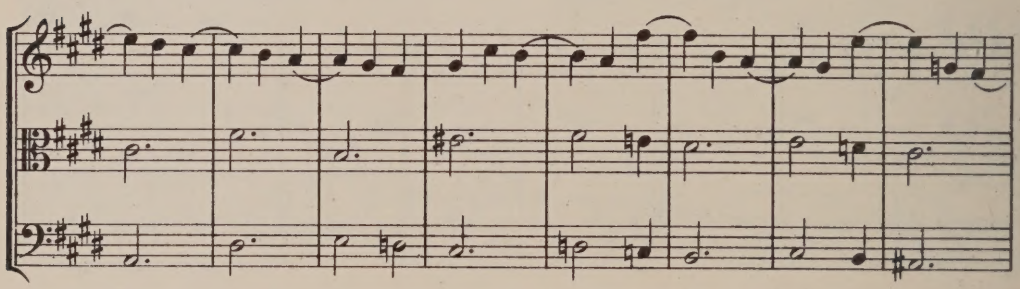


IX. Kanon der Oberterz mit einer freien Unterstimme.

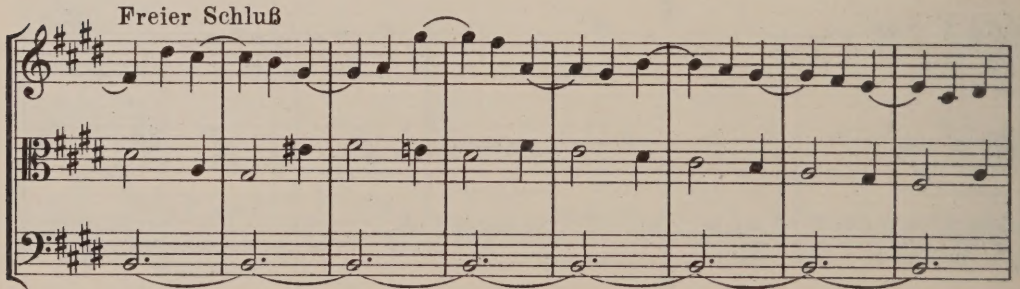


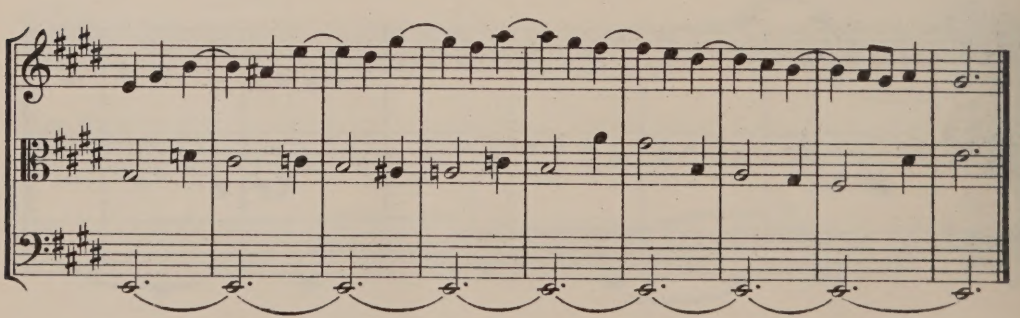
X. Kanon der Oberterz in den zwei Unterstimmen mit einer freien Oberstimme.



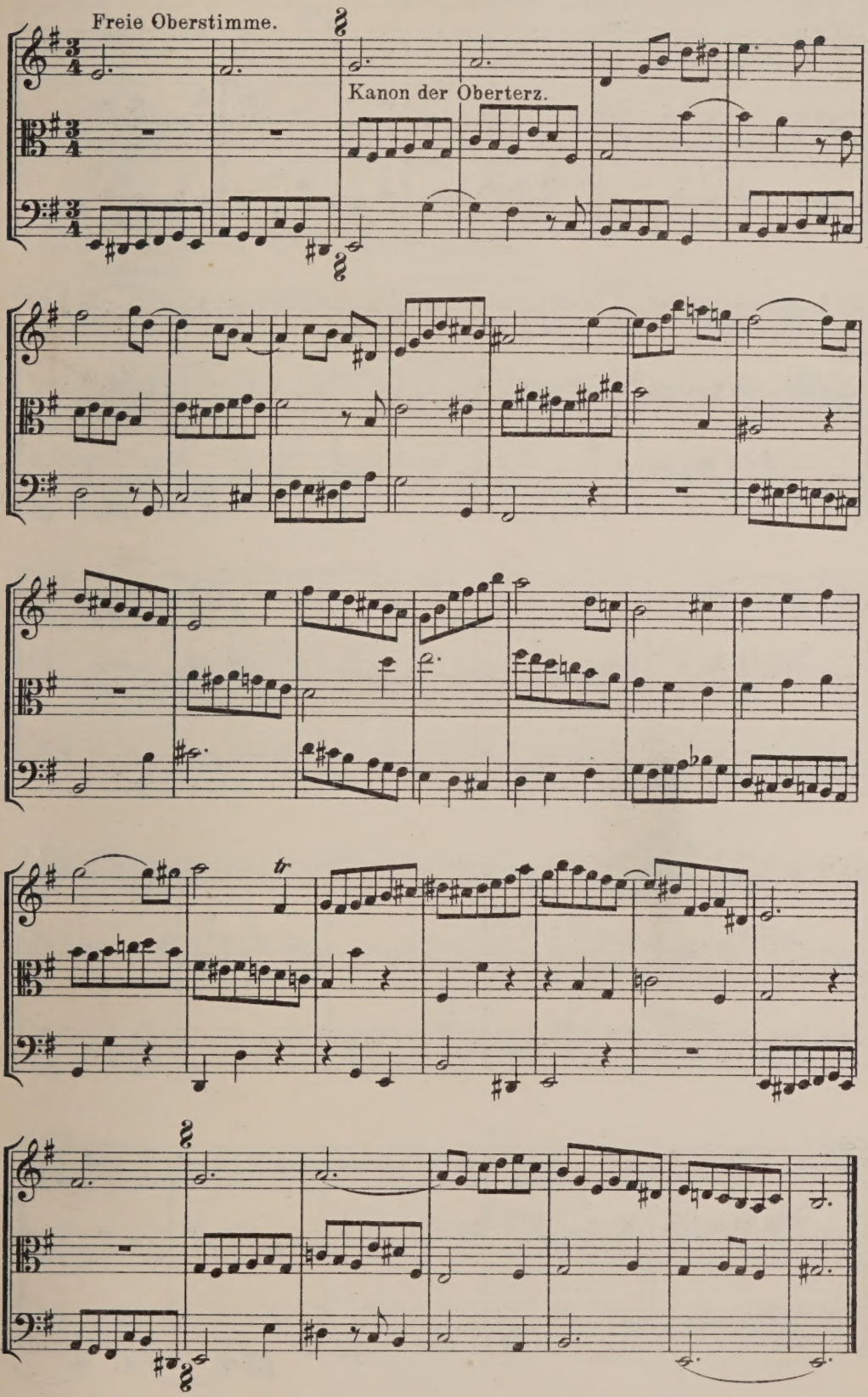


Freier Schluß

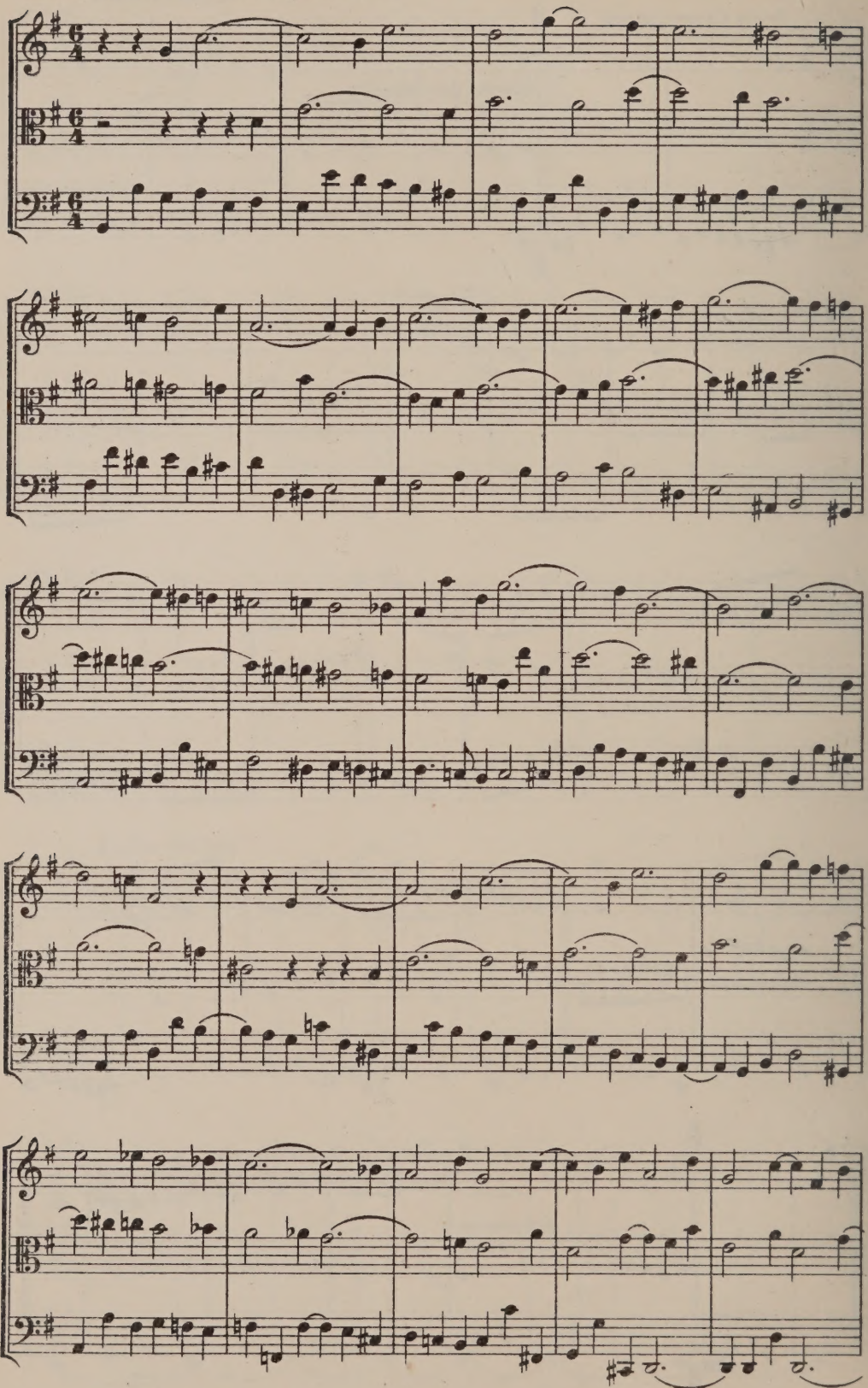


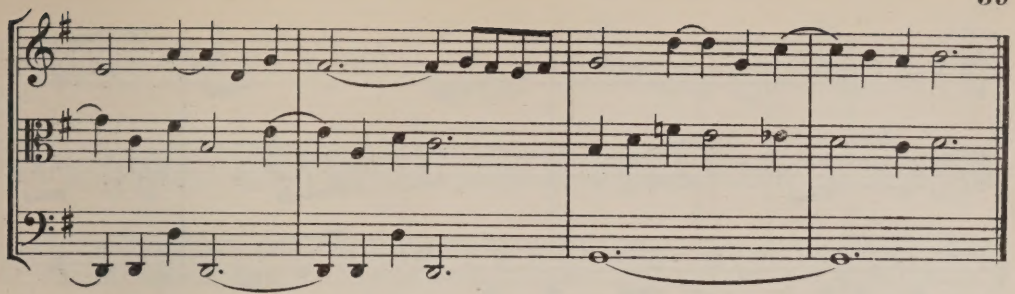


XI. Kanon der Oberterz.



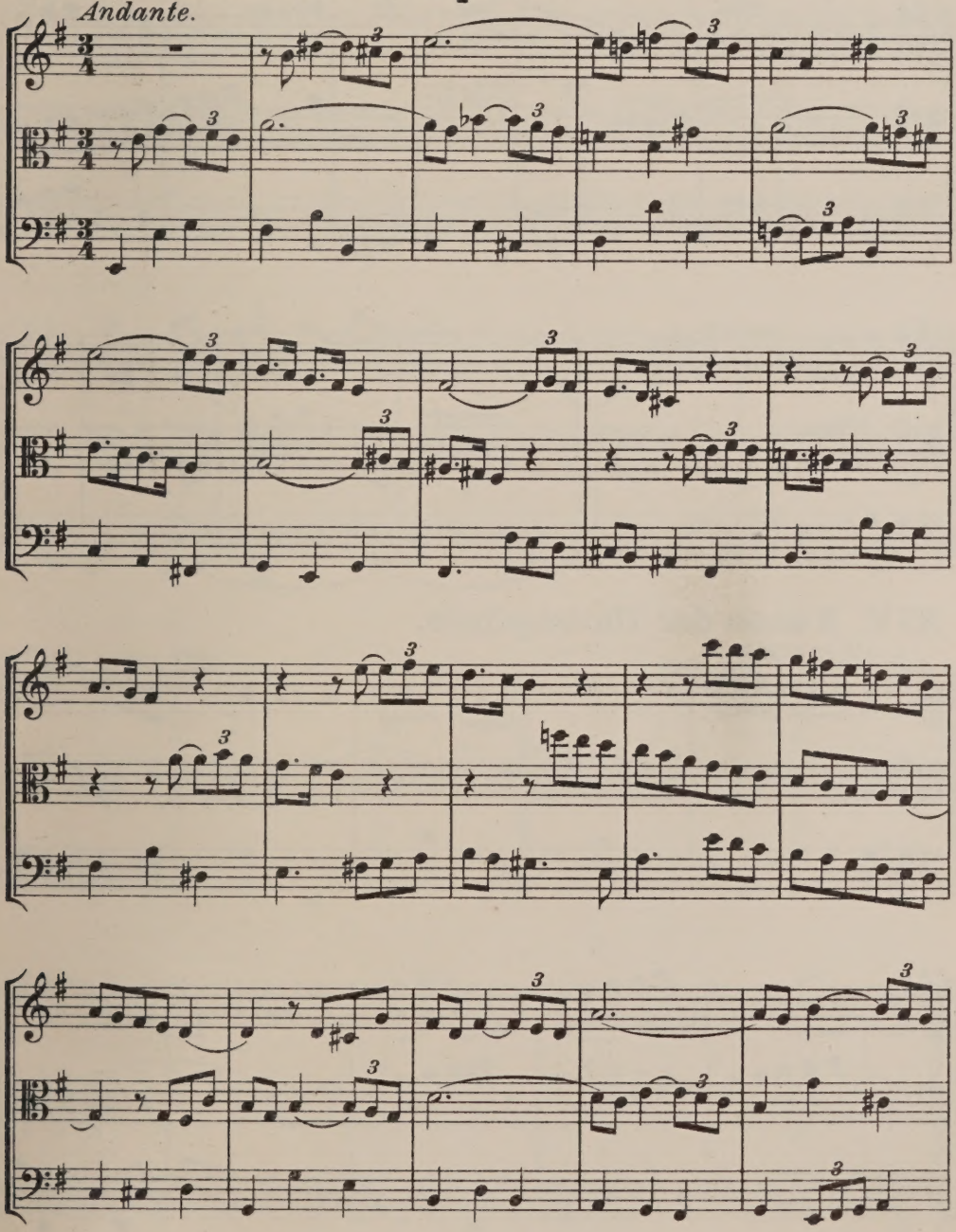
XII. Kanon der Quarte.

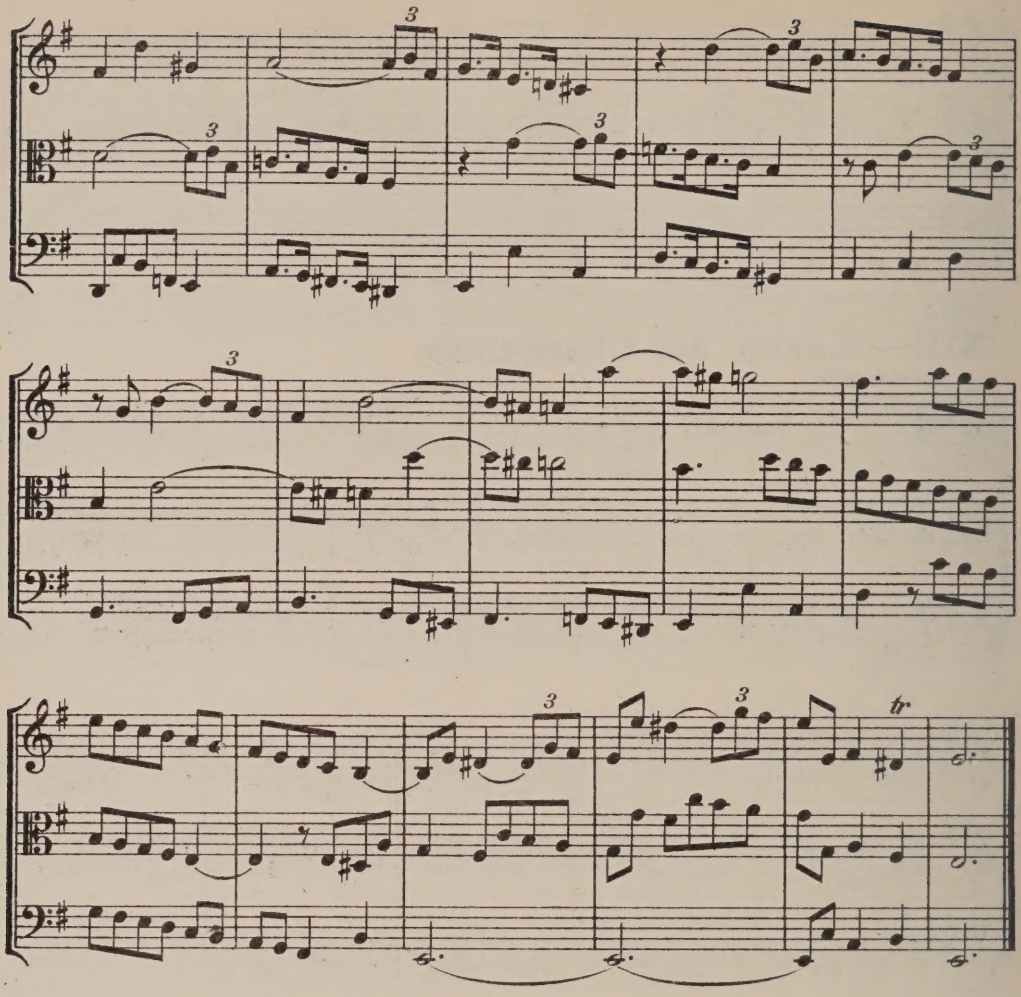




XIII. Kanon der Oberquinte.

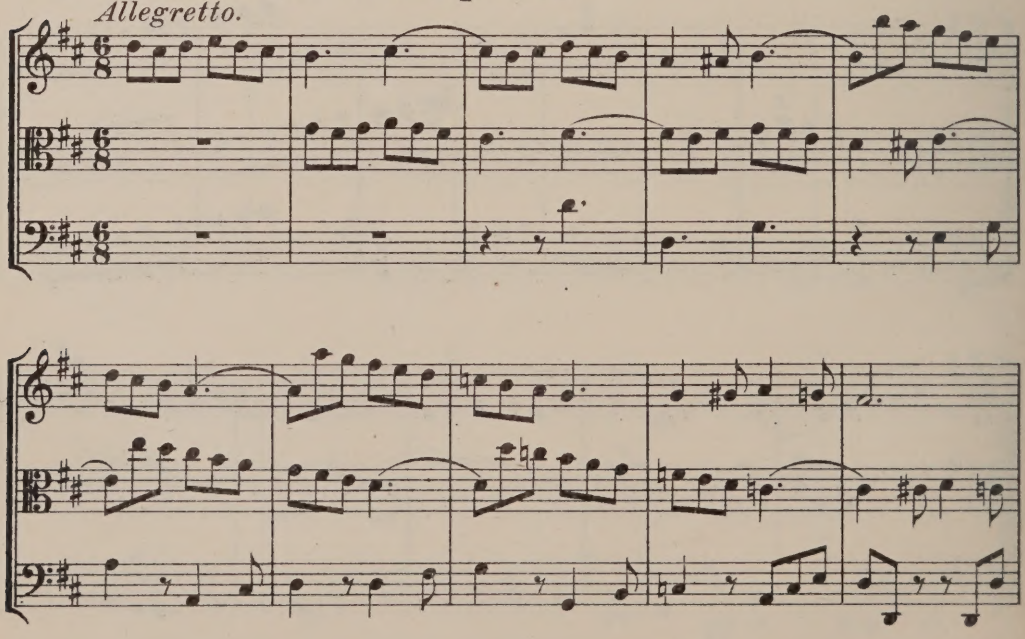
Andante.

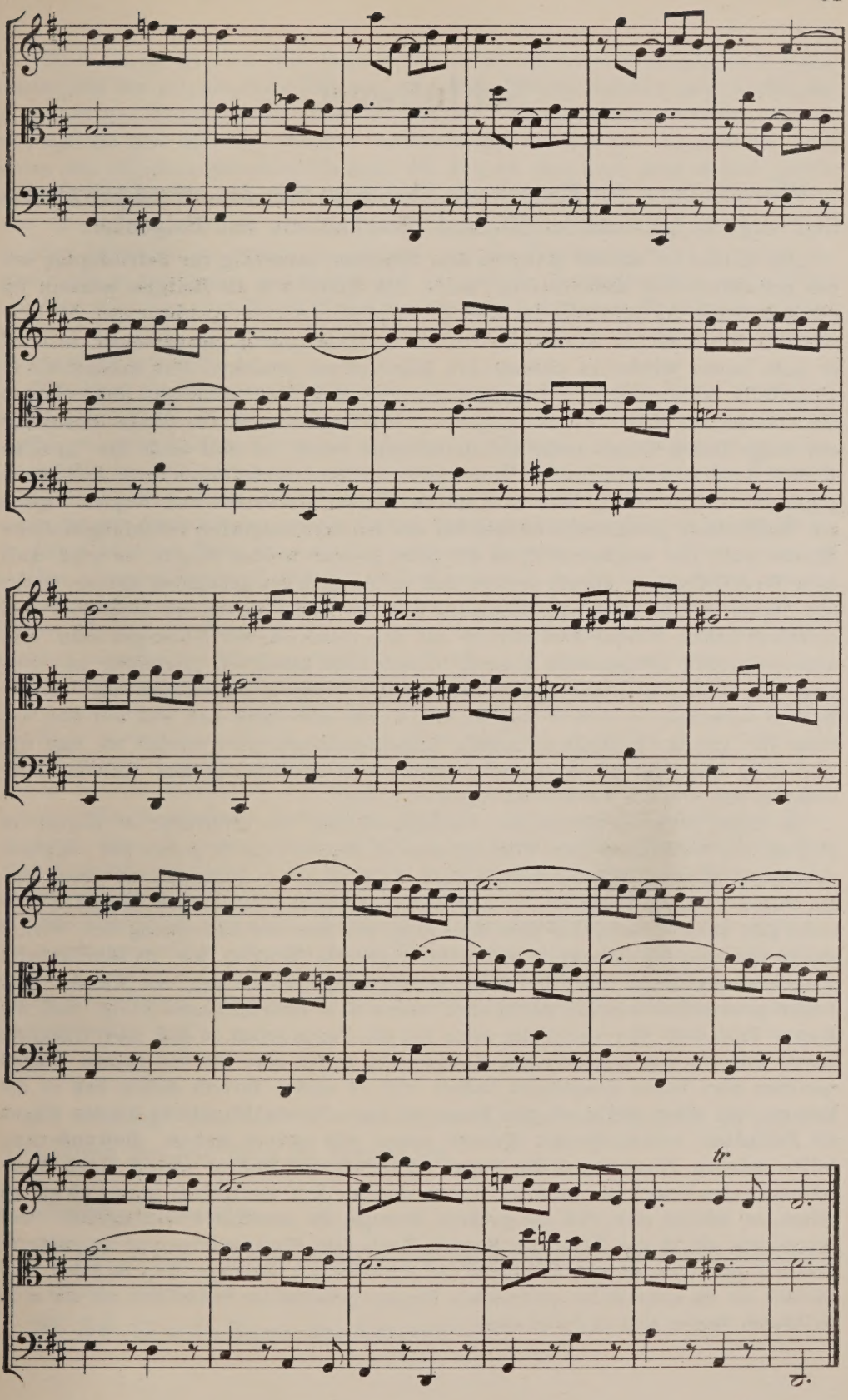




XIV. Kanon der Unterquinte.

Allegretto.




tr

Schlußwort.

Über die Form des Kanons wie überhaupt über den „streng-polyphonen Stil“ sagt L. Lübenau im Musikal. Wochenblatte das Folgende:

„Die Kunst ist wie die Religion dem Menschen notwendig zur Befriedigung seines metaphisischen Bedürfnisses. Beide, die Kunst wie die Religion wurzeln im gleichen Boden der Idealität. Da aber die Empfindungen und Anschauungen des Menschen in verschiedenen Jahrhunderten sich verschiedenartig aussprechen, so wird er auch immer wieder in anderer Art künstlerisch produktiv sein müssen, wie er gleichfalls seine religiösen Formen umwandeln muß. Man wende uns nicht ein, daß die klassischen Meisterwerke, welche wir bereits besitzen, für dieses Bedürfnis auf lange Zeiten hinaus mehr als ausreichend seien. So weit auch die größten Heroen unserer letzten großen Kunstepoche in ihren Schöpfungen ihrer Zeit vorangegangen sind, so wenig auch nach Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner irgend ein Musikstück geschrieben worden ist, das den hervorragenden Schöpfungen dieser Meister auch nur annähernd (?) an die Seite gesetzt werden könnte, so wird doch kein Verständiger in Abrede stellen, daß selbst nach den genannten Heroen Spohr und Weber, Mendelssohn und Schumann u. A. die Kunst wesentlich bereichert und gefördert haben. Welche Fortschritte auf den verschiedenen Kunstgebieten von unseren großen Zeitgenossen gemacht worden sind, haben wir hier nicht zu erörtern. Wir wollen hier nur nachweisen, wie der streng polyphonische Stil in der Neuzeit verwendet wird, wie auch er sich weiter entwickelt hat, was auf dem Gebiete der streng-kontrapunktischen Kunstformen geleistet worden ist, und wie weit eine und zwar die strengste derselben eine Ausbildung und Entwickelung erhalten hat, wie sie vordem nie vorhanden war.

Im Jahre 1854 erschien in der Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig ein Werk unter dem Titel *„Canons et fugues pour le piano par Auguste Alexandre Klengel“* Dieses Werk enthält 48 Kanons als Präludien zu ebensovielen Fugen in allen Tonarten. Die das Werk begleitende Vorrede von Moritz Hauptmann gibt näheren Aufschluß über den Autor, wie über die Entstehung des Werkes selbst, das man füglicherweise das wohltemperierte Klavier des 19. Jahrhunderts nennen könnte. Es ist viel über diese merkwürdige Sammlung von Kanons und Fugen geschrieben worden: darin aber waren alle Beurteilungen einig, daß die Kanon-Präludien viel wertvoller seien, als die Fugen selbst, so daß man eigentlich immer nur von den Klengel'schen Kanons und selten oder nie von seinen Fugen sprechen hört. Schon Hauptmann äußert sich in seiner Vorrede dahin, daß er die Kanons viel höher stelle, als die Fugen; er sagt: „Vorzüglich sind es die den Fugen als Präludien voranstehenden Kanons, denen wir unsere ganze Bewunderung zollen müssen. Nicht als ob die Fugen an Gehalt und Faktur irgend einen Mangel empfinden ließen: sie sind den besten unserer Zeit wenigstens immer gleich zu setzen, es scheint aber, daß die größere Strenge, die absolutere Bedingtheit des Satzes, wie sie in der Natur des Kanons liegt, dem Komponisten nur zu größerer Freiheit geworden sei, sich bedeutend und eigentümlich auszusprechen. So haben wir Dichter, die in kunstvollen metrischen Formen gehaltvoller erscheinen, als sie es in leichteren Versen und in Prosa sind.“

Wir möchten aber den oben angeführten Hauptmann'schen Satz auch noch dahin deuten, daß der polyphonische Stil eine sich selbst bildende Sprache zum Ausdrucke eigenartiger musikalischer Gedanken sei. Die Wechselwirkung zwischen Inhalt und Stil ist hier dieselbe, wie die von Geist und Sprache im allgemeinen. Wir reden von polyphon gedachten Themen, wir können aber auch noch weiter gehen und von kanonisch empfundenen und erfundenen Musikstücken sprechen. Wenn wir die große Anzahl von neueren Kanons betrachten, aus denen ein anmutender poetischer Inhalt zu uns spricht, so gewinnen wir die Überzeugung, daß dieselben von Hause aus so empfunden, so gedacht sind, und nur der Unempfängliche und Unverständige wird derartige Musikstücke als mühselig kombinierte Rechenexempel betrachten, bei deren Erfindung die Phantasie nichts, sondern nur der kalkulierende Verstand zu tun hatte.

Gegenüber der Tatsache, daß wir in den jüngsten 15 Jahren eine Menge wertvoller kanonischer Musik erhalten haben, während die kontrapunktische Kunstform der Fuge auffallend vernachläßigt wurde und selbst in der Kirchen- und Oratorienmusik nicht gar häufig zur Anwendung kam, möchten wir die oben bei Erwähnung der Klengel'schen Kanons und Fugen aufgestellte Frage dahin beantworten, daß der Kanon geeigneter für den Ausdruck des polyphonischen Empfindens unserer Zeit sei, als die Fuge. In dieser letzteren Form wissen wir von keinem Fortschritt gegen früher etwas zu melden. Ganz im Gegenteil will es uns bedünken, als ob die besten Fugen unserer Zeit diejenigen seien, die am wenigsten modernen Gefühlsinhalt aufzuweisen haben. Darum halten wir auch die Form der Fuge zur Zeit für die Kirchenmusik noch am geeignetsten, während ihr Wesen in weltlicher Musik leicht etwas Altmodisches annimmt. Vereinzelte glänzende Ausnahmen, wie die wundervolle Doppelfuge in der *E moll* Suite von Lachner u. A., sind doch eben Ausnahmen geblieben. Ob darum die Form der Fuge in weltlicher Musik ganz und gar zu den Toten zu werfen, ob sie verbraucht und abgelebt sei, ob sie möglicherweise späterhin mehr kultiviert, mit frischem, neuem Inhalte zu erfüllen sein wird, das sind Fragen, die wir nicht beantworten können. Wir konstatieren hier nur die Tatsache, daß unsere zeitgenössischen Komponisten, wenn sie strengpolyphonische Kompositionen schufen, sich mit Vorliebe dem Kanon zugewendet haben, daß dieser eine bedeutende Ausbildung und Entwickelung gewonnen, daß er, der bis vor kurzem kaum mehr als eine geistreiche Spielerei und als ein gelegentlich einmal anzubringendes kontrapunktisches Kunststück betrachtet wurde, neuerdings eine Anzahl von Werken aufzuweisen hat, die wir keineswegs als Kunststücke, sondern als Kunstwerke empfinden und in uns aufnehmen, und daß in ihm der streng - polyphonische Stil der Gegenwart sich am meisten und besten ausgesprochen hat."

Es erübrigt uns noch, die einzelnen Kanons von Clementi zu nennen und ihren Aufbau kurz zu definieren.

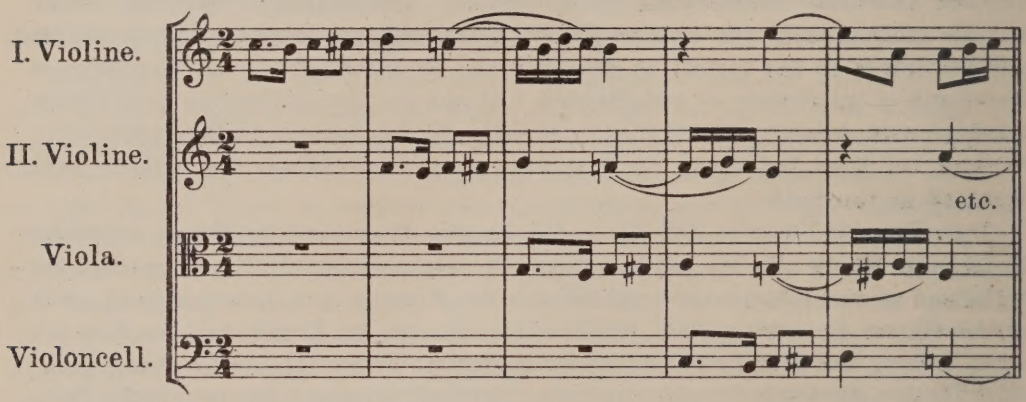
I. Band-Gradus.

Nº 10. A dur. Canone infinito, per moto contrario (Gegenbewegung) e per giusti intervalli.

Nº 26. H moll. Kanon der Unteroktave.

II. Band-Gradus.

Nº 33. C dur. Ein hochinteressanter vierstimmiger Kanon. Wir notieren die ersten 4 Einsätze für Streichquartett übertragen und empfehlen dem Lernenden, den ganzen Kanon in dieser Weise abzuschreiben.



Der Studierende stelle das intervallische Verhältnis der einzelnen Stimmen selbst fest.

III. Band-Gradus.

Nº 63. Es dur. Unteroktave. Dieser Kanon hört sich an wie eine Etüde in Sexten und Terzen.

Nº 67. A dur. Kanon der Unteroktave. Man beachte hier besonders die Repetitionszeichen, wodurch der Kanon bis dahin eigentlich ein unendlicher wäre.

Nº 75. E dur. Kanon der Oberoktave.

Nº 84. II. Satz (Mittelsatz) D moll. Kanon der Unteroktave und Unteroktavterz. Vierstimmig. Man setze ihn für Streichquartett und stelle den Schluß fest, ebenso bilde man an der Schlußstelle eine entsprechende stilreine Kadenz.

Man analysiere derartige Muster genauestens, das ist besser als alle theoretischen Erklärungen.

„Man lernt nur an Beispielen."

Jeder Geiger = kann seine Technik = wesentlich verbessern

durch Wassmanns Quinten-Doppelgriff-System.

Beschreibung hierüber bringt die soeben in zweiter Auflage erschienene Broschüre, die zugleich den theoretischen Teil der Wassmannschen Violinmethode Quinten-Doppelgriff-System bildet:

Entdeckungen zur Erleichterung und Erweiterung der Violintechnik

durch selbständige Ausbildung des Tastgefühls der Finger

von

C. Wassmann

2. Aufl. 1901. **Mit vielen Notenbeispielen** Netto M. 2.—

☛ Diese unter vielen Violinspielern Aufsehen erregende Broschüre liegt nun in stark vermehrter und verbesserter Auflage vor. Die Untersuchungen stützen sich, theoretisch betrachtet, in so auffallender Weise auf die Konstruktion der linken Hand, auf den Bau und die Quintenstimmung der Geige und auf die wichtigsten tonischen Verhältnisse in der Gestaltung der Melodie und Harmonie, dass man ihre Grundlagen **als die absolut natürlichen Ausgangspunkte für die Herstellung einer rationellen Violintechnik ansehen muss,** die gewonnenen Resultate erscheinen dabei so neu und für die Entwicklung des Studium so viel versprechend, daß man ihre Kenntnisnahme auf das angelegentlichste empfehlen muß. Kein vorwärtsstrebender Violinspieler sollte versäumen, sich dieses hochbedeutende Werk anzuschaffen.

Bereits in vielen Instituten eingeführt!

Universal-Violinschule

Elementartechnik und die 7 Lagen

Unter Benutzung der nützlichsten und anziehendsten Übungsbeispiele berühmter Pädagogen herausgegeben

von

Heinrich Dessauer

Text: deutsch — englisch — französisch

Preis M. 3.— netto — Ausgabe in 5 Heften à Heft M. 1.— netto

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung

Obgleich ein Mangel an Violin-Schulen nicht zu verzeichnen ist, so unternahm es trotzdem der allgemein hochgeschätzte Violin-Pädagoge Dessauer auf Wunsch eine weitere aber von neuen pädagogischen Gesichtspunkten und Erfahrungen geleitete Violinschule herauszugeben. So schwierig die Aufgabe anfangs erschien, so leicht war sie für den Herausgeber zu lösen, denn seine reichen Erfahrungen und seine genaue Kenntnis der vorhandenen Unterrichtswerke auf dem Gebiete der Violin-Literatur zeigten ihm den richtigen Weg, um in seiner Schule vor allem das zu vermeiden, was sich in andern ähnlichen Werken als Lücke oder Mangel während des Unterrichtes herausstellte. — Jeder Violin-Pädagoge wird zugeben müssen, dass in bezug auf Bogenstrich, Fingersatz und instruktivem Aufbau des Übungsmaterials die Ansichten häufig auseinandergehen; der Herausgeber dieser Schule unternimmt es auch hierin, dem Unterricht eine bestimmte auf vieljährige Beobachtung bei Elementarschülern gegründete Richtschnur zu geben. — Der Erfolg nach seiner Methode ist sicher und das verwendete Unterrichtsmaterial berücksichtigt in ebenso praktischer wie angenehmer Weise die individuellen Unterschiede der Schüler.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag, Heilbronn a. N.

C. F. Schmidt

Musikalienhandlung und Verlag

Spezial-Geschäft
für antiquarische Musik und Musik-Litteratur.

Spezial-Verlag
für Instrumental- und Orchester-Musik.

Heilbronn a. N.

(Württemberg).

◎ Ankauf von Musikbibliotheken. ◎

Grosses Lager
in **neuen** und **antiquarischen** Musikalien;
besonders Kammer- und Orchestermusik
sowie ausländisches Musik-Sortiment.

Kataloge gratis und franko

über

Orchester-Musik,
Militär- (Harmonie-) Musik,
Streich-Instrumente ohne und mit Pianoforte in jeder Besetzung,
Blas-Instrumente,
Pianoforte, Orgel-Harmonium,
Vokal-Musik, Opern, Partituren,
Klavier-Auszüge mit Text,
ein- und mehrstimmige Gesänge,
Bücher über Musik.

Bitte um genaue Angabe, welche Abteilung gewünscht wird.

Boston Public Library
Central Library, Copley Square

Division of
Reference and Research Services

Music Department

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

B. F. L. Bindery.
Dec 7, 1910